

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURAS

Tânatos nasceu em mim: uma análise da poética tanatográfica de

Affonso Romano de Sant'Anna

Maxçuny Alves Neves da Silva

Brasília – DF

2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURAS

Tânatos nasceu em mim: uma análise da poética tanatográfica de
Affonso Romano de Sant’Anna

Doutoranda: Maxçuny Alves Neves da Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Literatura do Departamento de Teoria Literária
e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade
de Brasília como requisito para a obtenção do título
de doutora em Literatura Brasileira.
Área de concentração: Literatura
Linha de Pesquisa: Literatura e outras Artes
Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão

Brasília – DF

2016

Maxçuny Alves Neves da Silva

Tânatos nasceu em mim: uma análise da poética tanatográfica de
Affonso Romano de Sant’Anna

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão
(Orientadora e Presidente)

Prof. Dr. André Luís Gomes
(Membro 1)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
(Membro 2)

Profa. Dra. Christina Ramalho
(Membro 3)

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado
(Membro 4)

Suplente: Profa. Dra. Sara Amélia Almarza Costa
(Membro Suplente)



Reprodução fotográfica da tela *A vida e a morte* de Gustav Klimt feita pela fotógrafa austríaca Inge Prader¹. Imagem adaptação pelo fotógrafo Mateus Silva, especialmente para a presente tese, com a retirada de uma das modelos e a inclusão da imagem de Affonso Romano de Sant'Anna a observar a Morte.

*A vida dos mortos é colocada na
memória dos vivos.*

Marcus Tullius Cícero (106-43 aC)

¹ Parte do projeto Life Ball Style Bible 2015, o guia de estilo produzido anualmente para os convidados do baile Life Ball – um dos maiores eventos que fala sobre conscientização em relação a AIDS. Disponível em <http://virgula.uol.com.br/modaebelleza/modelos-encenam-obras-de-arte-de-gustav-klimt-em-serie-fotografica/#img=1&galleryId=1027317>.

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos os queridos que partiram antes do início da pesquisa e, amortecidos a um canto da memória, enganam Tântos e permanecem vivos em mim. Também a aqueles que partiram durante o percurso do trabalho e, mortos, ainda se encontram (vivos) instalados em meu espanto: Dalva (Durvalina), Germano Galdino, João Alves, Rita Congiu, Umberto Eco e Victor Ribeiro.

Agradecimentos

Ao meu Deus que é tudo para mim! Que me concedeu o dom da vida e da morte, e a graça de chegar até aqui.

A meus pais (Conceição & Marcionílio) que são o meu exemplo, meu porto seguro onde posso ancorar angústias e medos.

A meus filhos (Mateus & Joyce) que são minha vida, meu orgulho, minha razão para prosseguir lutando.

A meu esposo (Antonio Carlos) em cujos braços mergulho meu cansaço e encontro a força necessária para continuar.

A todos os mestres do TEL que participaram de forma enriquecedora para a construção desse trabalho.

Aos amigos de jornada, discentes do Poslit, que me ajudaram a rolar a pedra dessa tese montanha acima.

Ao poeta Affonso Romano de Sant'Anna que me brindou com sua poesia e, gentilmente, se colocou à disposição para contribuir com a pesquisa.

A minha orientadora e amiga (Sylvia Cyntrão) que, nesse percurso de vida e morte, iluminou meu caminho com muita arte.

E a todos os amigos queridos do Vivoverso, de hoje e de ontem, que compartilharam comigo as alegrias de viver o verso poético.

SILVA, M.A.N. *Tânatos nasceu em mim*: uma análise da poética tanatográfica de Affonso Romano de Sant'Anna. 2016. 152 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras - Universidade de Brasília – UnB. Brasília. 2016.

RESUMO: RESUMO – A morte que tanto agiu no século XX é o traço marcante da escrita de Affonso Romano de Sant'Anna e que aparece de forma mais explícita nas quatro últimas obras poéticas que, lançadas no período a que Lipovetsky denomina de hipermodernidade, formam o *corpus* analisado. A pesquisa aqui apresentada busca investigar como a Tanatografia se manifesta na produção poética do homem da segunda metade do século XX e início do século XXI. A forma como *Tânatos* se deixa transparecer na poesia desse autor demonstra um projeto coeso que gira em torno do tempo e as reflexões que ele suscita. A intenção é analisar como se desenvolveu esse amor à morte a partir das vivências com a finitude, destarte serão observados aspectos socioculturais que envolvem o período e como eles podem ter influenciado a produção poética desse artista. Na busca por uma análise intertextual, levou-se em consideração o que propõe Eco em *Os limites da Interpretação*, conjuntamente com teóricos como Bakhtin, Bosi e Paz dentre outros. No tocante ao tema, foram observados os posicionamentos histórico, sociológico, psicanalítico, bioantropológico e filosófico de Ariès, Bauman, Ross, Morin e Agostinho, respectivamente, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Tanatografia, Affonso Romano de Sant'Anna, poesia, intertextualidade, século XXI.

ABSTRACT: As a remarkable trace in the twentieth century, death is in Affonso Romano de Sant'anna's literary writing, objectively this aspect is punctuated in the four most recent poetic works, in the corpus of this dissertation, during hypermodernity according to Lipovetsky's theory. The research presented here investigates how the writing Thanatos manifests itself in the poetic production of Man of the second half of the twentieth century and early twenty-first century. Thanatos is shown in the poetic form as closely-knit project concerning time and its reflections. The intention is to analyze how developed this love of death from experiences with finitude, thus will be observed sociocultural aspects involving the period and how they may have influenced the poetic production of this artist. For purposes of this research, Umberto Eco's "The limits of interpretation", Mikhail Bakhtin, Alfredo Bosi, Octavio Paz, and other theorists support the intertextual analysis approach. Regarding the subject of this study, the historical, sociological, psychoanalytic, bioanthropological positions are addressed; moreover, philosophers as Philippe Aries, Kübler-Ross, Edgar Morin, and St. Augustine complement the investigation, among others.

KEYWORDS: Death; Affonso Romano de Sant'anna; Poetry; Thanatos; Time.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
Revisão bibliográfica	17
Tempo tanatográfico	17
Meios para alcançar o fim	26
História tanatográfica	36
Capítulo I – O Duplo	44
A “ars” em Affonso Romano de Sant’Anna (ARS)	44
Os duplos F e N de um poeta DUPLO	49
Tanatografia na obra de ARS.....	59
Capítulo II – Tânatos	64
Tânatos d <i>O lado esquerdo do meu peito</i>	75
Tânatos em <i>Textamentos</i>	80
Tânatos e seus <i>Vestígios</i>	86
Tânatos enquanto <i>Sísifo desde a montanha</i>	92
Capítulo III – Sísifo engana a morte	97
Tânatos nasceu em mim, em Minas	101
Minha (teatral) saída de cena.....	105
O outro (re)morre em mim	111
Sísifo rola a memória.....	116
Considerações finais	121
Referências bibliográficas.....	126
Referências de ARS	126
Referências Gerais	126
Anexos	132

INTRODUÇÃO

É inegável que a finitude humana tem sido motivo de muitas ponderações ao longo dos séculos, embora esse assunto tenha se tornado um tabu a respeito do qual, ultimamente, a maioria das pessoas evite falar, de acordo com Ariès. Na contramão dessa tendência, a literatura sempre apresentou e apresenta os reflexos das inquietações que a questão suscita. Desde o mito de Gilgamesh, passando pela visita de Ulisses ao reino dos mortos, ou ainda as considerações propostas por Shakespeare por meio de sua personagem Hamlet e a célebre frase que mobilizou gerações: “Ser ou não ser, eis a questão”². Eis, portanto, a questão sobre a qual se fundamenta a presente pesquisa. Não haverá, nesse percurso, a pretensão de entender ou explicar a morte, mas sim investigar como a Tânatos se faz presente na escrita que é fruto das inquietações do homem da segunda metade do século XX e início do século XXI.

A exposição à poética tanatográfica de Affonso Romano de Sant’Anna foi o que instigou o surgimento dessa proposta de investigação. Além disso, em suas constantes aparições na mídia (em entrevistas, palestras, conferências e comunicações), o tema da finitude humana tem sido frequentemente tratado por meio de uma indagação que despertou o interesse por uma possível resposta, ainda mais se levamos em consideração que esse foi o século que mais se matou em toda a história da humanidade. A proposta de aprofundar-se na pesquisa a respeito de sua produção poética surge como possibilidade de desvendar o mistério dessa indagação: “porque o século XX [...] desenvolveu essa disciplina chamada tanatologia, esse amor à morte [...]?”³.

Dessa indagação nasce o objetivo primordial de verificar como a experiência vivida frente a tantas mortes pode ter influenciado a escrita poética desse artista. Esse questionamento também suscitou inquietudes que conduziram as leituras rumo à seleção de um corpus que refletisse as influências

² Fala do príncipe da Dinamarca, Ato 3, cena 1. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

³ Programa Diálogos – Arte contemporânea Parte 2. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PdDotBgHzmk>, acesso em 10/02/2015, transcrita no anexo 15, p. 138.

sociais e históricas desse período sobre a escrita desse artista em fins do século XX e início do XXI.

Nascido na terceira década do século XX, o autor possui vasta produção poética que se estende desde 1965 até os dias de hoje, se tornou imprescindível que o *corpus* fosse selecionado também de forma quantitativa. A proposta era fazer uma observação geral de toda sua produção poética, mas com foco no período que se estende desde fins de 1980 até 2011. O tempo de produção escolhido baseou-se na perspectiva de que o breve século XX teve o seu fim, ou o fim de seu projeto de modernidade, em meados dos anos de 1980. Mesmo que não haja consenso quanto a esse período, sabe-se que o Renascimento (Séc. XV e XVI), o positivismo, o primado da razão firmado no século das luzes (XVIII) e a efervescência provocada pela Revolução Industrial inglesa foram fatores que ajudaram a fundar uma nova visão de mundo que se caracterizou como fator primordial para a mudança da existência humana e sua relação com o outro que começou a germinar no espírito moderno. Independentemente de sua origem, o “projeto de modernidade” chega a seu ápice com a ascensão da burguesia (séc. XIX), com o nascimento de grandes ideais utópicos que dominaram o pensamento humano em meados do século XX em conjunto com a desenfreada busca pela industrialização e pelos avanços técnicos e científicos.

O declínio desses ideais na segunda metade do século XX gerou grande polêmica em torno de sua designação, dada inicialmente como uma “condição pós-moderna” (LYOTARD), mas longe de buscar uma conciliação entre as polêmicas que envolvem o termo, nossa análise parte em busca de uma compreensão dos diversos fenômenos socioculturais que envolveram esse período histórico e como esses fatores, conjuntamente, influenciaram a produção artística. É justamente nesse intervalo de tempo (final do século XX e o início do século XXI) que se encontram as obras que formam nosso *corpus*.

Tal momento histórico pode ser caracterizado por um quadro de instabilidade, de falta de fé em um futuro salvador, mas que traz novos e assustadores medos com novas roupagens. Esse sentimento sempre esteve presente na história da humanidade, mas parecia ter sido esquecido em favor de

uma esperança e otimismo firmados na crença de que o avanço científico e tecnológico poderia trazer muitos benefícios à vida humana.

Dentro desse contexto de insegurança que ronda o homem desse período é que se enquadra o *corpus* selecionado para análise. São quatro livros: *O lado esquerdo do meu peito* (1991), *Textamentos* (1999), *Vestígios* (2005) e *Sísifo desce a montanha* (2011).

A escolha do poeta e do tema surgiu como possibilidade a partir dos estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa *Poéticas Contemporâneas (Vivoverso)*⁴ – UnB (do qual faço parte desde 2007) e que resultou na publicação do ensaio “O lugar da poesia brasileira contemporânea: Mapa da produção”⁵ de autoria da Professora Doutora Sylvia Helena Cyntrão (coordenadora do grupo) com a demonstração dos resultados parciais.

Foram lidos mais de 3000 poemas situados temporalmente de 1990 até 2008, tendo sido incluídos poetas das cinco regiões brasileiras. Para entender a finalidade da pesquisa optamos por usar as palavras da autora:

O conclusivo parcial visa a apontar características do sujeito discursivo poeticamente velado, que pela leitura analítica se desvela, configurando-se o ser que, criado pela cultura, a ressignifica no processo de tradução contemporânea da tradição brasileira, hibridamente construída (CYNTRÃO, 2008, p. 226).

Após essa pesquisa, que incluía leitura e análise detalhada dos poemas contemporâneos brasileiros, observou-se a presença recorrente da primeira pessoa (explícita ou não) como um sintoma da tentativa de recuperação da inteireza perdida por um ser hipermoderno⁶ fragmentado. A prevalência da tematização sentimental indica uma busca pela preservação da subjetividade em uma era em que o público e o privado se misturam em um processo de hiperexposição constante. Mas, de todos os resultados verificados, um parece ter mobilizado sentimentos e processos investigativos particulares que conduziram os rumos desta pesquisa. O tópico semântico que se arbitrou denominar de “tipo de projeção de identidade” foi analisado com vista a situar o

⁴ Diretório CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4802716833034553>

⁵ Publicado nos anais do X Congresso Internacional de Humanidades – Brasil – Chile – UnB – UMCE – 2008.

⁶ O termo será melhor aprofundado na revisão bibliográfica.

conteúdo semântico contido no conjunto dos poemas. Nesse tópico foram levantadas seis categorias, a saber: existencial, cultural, mística/religiosa, sexual, étnica e política. Este ponto da análise que buscava identificar como o “eu-poético” se projeta no texto obteve resultado muito acima das expectativas. Do conjunto de obras analisadas observou-se que o tema existencial esteve presente em 70,1% dos casos.

Portanto, o ser hipermoderno, mesmo fragmentado, preocupa-se consideravelmente com a ampliação do conhecimento de sua própria condição como ser humano. Posto que o tema existencial segundo a autora:

Serve como aparato para o *eu-lírico* expor suas angústias e questionamentos pessoais. Infere-se que há uma carga reflexiva profunda, atrelada a questões atuais, em que o indivíduo insere-se como um “desbravador” de sua realidade em busca de respostas ou até mesmo as apresenta ao leitor. Esse mergulho na existência leva a construções metafóricas elaboradas ou a uma simples e crua poesia visual, ambas com a mesma e pulsante busca pelo “Santo Graal” latente, pelo norte da vida, por seu propósito em si (CYNTRÃO, 2008, p.231).

A temática existencial abre um leque de possibilidades que vão desde o “ser” e tudo o que envolve essa questão até o “não ser” e aqui ancoramos nossas verdadeiras dúvidas acerca das obras selecionadas, posto que nelas a morte aparece com grande frequência.

Como a impessoalidade e o distanciamento é uma missão quase impossível para alguém que se debruça sobre um estudo da magnitude de uma tese de doutoramento, passemos agora a uma breve apresentação daquele que fez diferença em minha vida acadêmica e para além dela.

Affonso tem se destacado no cenário nacional por possuir uma diversificada produção no campo da poesia, da crônica, da crítica e da ensaística. Com uma extensa produção poética que já chega a quase seis décadas, ele passou de um século a outro influenciando e sendo influenciado por grandes poetas desse período. Sua produção poética pensa o Brasil e a cultura de seu tempo de forma crítica e criativa. Aberto a inovações, sua poesia tem se adaptado às mudanças que o momento exige. Sempre em um movimento

de união entre teoria e prática, ele desenvolve um projeto poético que condiz com seu discurso teórico.

Homenageado pelo I Simpósio de Crítica de Poesia (2008), que ocorreu em parceria com a I Bienal Internacional de Poesia de Brasília, ele teve seus textos performatizados pelo grupo Vivoverso no espetáculo poético-musical *Fale-me de amor*. Para chegar ao roteiro final, o grupo precisou, como de costume, pesquisar e analisar parte de sua produção poética que ofereceu mais subsídios e motivações para o surgimento da presente pesquisa.

Embora se reconheçam o volume, a densidade e a qualidade de seus textos poéticos, poucos estudos foram desenvolvidos a respeito de sua produção e os que existem não levaram em consideração a perspectiva aqui abordada nem se dedicaram especificamente ao projeto poético do artista. Nos registros pesquisados, foram encontradas duas teses de doutoramento dedicadas a seus poemas e duas dissertações de mestrado que analisam a sua produção em prosa. Considerando as produções focadas na poesia, temos: a tese intitulada *A ars em ARS: a edição do desejo na obra crítica e poética de Affonso Romano de Sant'Anna* (PUC-RIO, 2000) que analisa a sua poesia de temática erótica observada a partir de sua vertente teórica de base psicanalítica, com vistas a perceber o domínio crítico e técnico em seu fazer poético e a tese *Poesia em tempo de mal-estar: Charles Simic e Affonso Romano de Sant'Anna* (UNESP, 2008) que busca evidenciar as relações entre poesia e história por meio da representação da guerra ou situações de conflito, observando, em uma perspectiva comparativa, como as obras destes poetas possibilitam a leitura de uma época histórica.

Diante disso e reconhecendo a importância desta pesquisa que se prende exclusiva e ostensivamente à produção poética desse artista com ênfase na tanatografia que se destaca de forma quantitativa frente ao todo de sua produção, considere que a presente proposta poderia ser importante para os estudos literários contemporâneos brasileiros, em especial no tocante à poesia contemporânea que parece, a meu ver, não ser tão explorada quanto a prosa.

Quanto à estrutura, o presente trabalho se desenvolve em três capítulos que atendem à diluição do objetivo principal em objetivos parciais. Inicialmente,

por meio de uma revisão bibliográfica, o texto apresenta o histórico da morte e o referencial teórico a ser utilizado. No Capítulo I, fazendo um passeio pela vida e obra do artista com foco em seu projeto poético, passamos a mostrar como a morte se faz presente. O capítulo II apresenta uma análise quantitativa do *corpus* de forma mais geral, com apresentação dos resultados estatísticos dessas análises com vistas a perceber a frequência da finitude em sua produção e que serve como justificativa para a escolha do tema. O capítulo III demonstra o resultado do cruzamento das análises dos quatro livros selecionados e das ideias centrais que norteiam o tema com a apresentação de conclusões parciais.

Nas considerações finais constam os resultados mais significativos de toda a investigação desenvolvida com vistas a uma análise das implicações dessas descobertas bem como as possibilidades investigativas que surgem a partir desta pesquisa.

Nas análises serão observados os princípios teóricos prescritos por Umberto Eco, os quais propõem a observação de uma intenção do autor (*intentio auctoris*), uma intenção do texto (*intentio opera*) e uma intenção do leitor (*intentio lectoris*). Nessa abordagem interpretativa as intenções se interligam e se complementam em uma perspectiva de análise não redutora, mas que parte sempre do texto e nele se fundamenta. Nessa proposta as análises devem sempre ser aprovadas pelo próprio texto.

Assim se constrói uma proposta de *intertranstextualidade* que busca conjugar, reaproveitar e dinamizar o processo interpretativo não mais pensando em uma única corrente teórica, mas no texto como um complexo significativo que carrega consigo uma tríplice intenção. Ou seja, em uma perspectiva antropofágica⁷ em que as diversas correntes teóricas são digeridas e ressignificadas conforme propõe Eco em *Os limites da interpretação*.

No tocante às análises que levam em consideração os textos poéticos como reflexo de seu tempo, serão observadas as teorias de Octávio Paz, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin, dentre outros.

⁷ Antropofagia: movimento cultural iniciado por Oswald de Andrade durante o período do modernismo brasileiro e que pregava a “devoração” cultural de técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia.

A finitude tem sido problematizada nas mais variadas áreas do saber (medicina, psicologia, biologia, filosofia, história, sociologia, literatura e outras tantas), por conseguinte, o homem tem buscado retirar da religião o privilégio de acesso ao destino e à morte, em uma racionalização desse Tânatos que se manifesta tanto na *historiotanatologia* profícua de Ariès, ou na *bioantropotanatologia* de Morin e na *psicotanatologia* de Kübler-Ross, com abordagens distintas.

Nessa perspectiva é possível notar o surgimento de novas propostas e novos conceitos que, de forma abundante, fazem aflorar uma possível Tanatologia. Ao mesmo tempo em que se observa o nascimento, na hipermodernidade, de uma espécie de tanatofobia, vislumbra-se a proliferação de estudos tanatográficos. A morte como tabu intriga e instiga o meio científico em busca de conhecimentos que expliquem o inexplicável.

Portanto, retomando o pensamento inicial, “ser ou não ser, eis a questão” a que nos dedicarmos a partir de agora, buscando sempre ancorar nossas reflexões no “não ser” que sucede o “ser”.

Revisão bibliográfica

Tempo tanatográfico

O duplo “ser e não ser” aqui abordado prende-se ao seu panorama histórico cujo tempo de produção do *corpus* engloba o final de um século e o início de outro. Essa produção que se enquadra no limiar de um novo século ainda carrega as marcas do anterior. Para compreender um pouco mais sobre esse período histórico buscamos alicerce teórico sem, contudo, buscar definir parâmetros ou nomenclaturas, visto não haver consenso entre os próprios teóricos.

Partindo do que teoriza Lyotard, a “condição pós-moderna” é caracterizada por um momento de valorização da heterogeneidade e, segundo ele, nesse período o “dissenso” é a forma de autonomia e liberação do pensamento.

Primeiramente aplicado à diversificada e controversa produção artística *pop* norte americana durante os anos de 1960 e 1970, o termo “pós-moderno” foi adotado pela arquitetura com uma significação mais abrangente e posteriormente passou a designar qualquer “ruptura ou afastamento do impulso totalizante e universalizante que norteara a modernidade e a lógica binária que acompanhava tal impulso, em prol, ao contrário, do específico e do local.” (COUTINHO, 2005, p.163).

Essa “lógica binária” ou pensamento dicotômico que dominou a ideologia moderna é descrita no poema que traça um percurso histórico tanatográfico a respeito de um século personificado que ao morrer ganha um explicitado “Epitáfio para o séc. XX” (SANT’ANNA, 1992, p.61): “Aqui jaz um século/ onde se acreditou/ que estar à esquerda/ ou à direita/ eram questões centrais”.

Essas “questões centrais” que dominavam o pensamento moderno da primeira metade do século XX acabam por se descentralizar e pluralizar na outra metade do século. As características que são percebidas nas artes em meados de 1980 passam a ser associadas a amplas transformações no âmbito

socioeconômico e que passaram a ser, não sem polêmicas e ressalvas, designadas de pós-modernidade, principalmente no contexto das teorias sociais. Enquanto por um lado, esse movimento é encarado como uma forma inacabada do processo de modernização, por outro é considerado o ponto de partida para uma mudança epistemológica da sociedade capitalista cujo centro das preocupações passa a ser o mercado de consumo. Para Jameson, esse é o período do “capitalismo tardio”, ou a “modernidade líquida” para Bauman, mas o que se vê, independente da nomenclatura, é a cristalização de uma sociedade de consumo.

Esse momento de ruptura com a ideologia vigente, que vê surgir uma nova mentalidade, apresenta iguais rupturas nas artes.

pós-moderno revela-se justamente naquelas obras em que se vislumbra uma pluralidade de linguagens, modelos e procedimentos e nas quais oposições, tais como entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, esteticismo e engajamento político, literatura erudita e popular, cedem lugar a uma existência em tensão desses mesmos elementos (COUTINHO, 2005, p. 163).

É nessa tensão que a polarização da modernidade cede lugar ao híbrido, ao plural, ao múltiplo.

Partindo do princípio de que o poeta aqui analisado inicia seu projeto poético em 1965, é possível perceber as marcas da modernidade com sua polarização nas obras da primeira fase. Já em sua produção posterior a 1980, período em que se encontra o *corpus* dessa pesquisa, algumas mudanças passam a ser notadas (as quais serão abordadas detalhadamente mais adiante) e que se afigura como uma nova fase.

Em uma visão panorâmica do período, fica visível que, durante a década de 1960, o pós-modernismo se assemelha aos movimentos de vanguarda modernistas com uma carga de otimismo fundado nos avanços tecnológicos, da mídia e da cultura *pop*. Nos anos de 1970 e 1980, é possível notar que surgem avaliações mais críticas e mudanças que partem das ruínas do modernismo de forma desconstrucionista em busca da alteridade. Na década de 1990 a ênfase no debate teórico a respeito do sujeito pós-moderno (ser provisório e plural) prevalece.

No Brasil a literatura desse período é acrescida de um forte discurso crítico que engloba: política de representação (permitindo que os indivíduos falem por si); revisão crítica do passado; diálogo com a tradição por meio da reflexão crítica do presente; poesia em constante diálogo com a tradição na qual se insere; passado resgatado como discurso (com o olhar no presente); incertezas geradas pelas múltiplas identidades (ausência de centros); respeito pela diferença e alteridade; aproximação entre artes e estudos culturais.

A modernização brasileira operada na segunda metade do século XX foi bastante acelerada em relação ao que ocorreu na primeira metade. Isto não diminuiu as contradições socioeconômicas e geográficas enfrentadas por esse país de dimensões continentais. Assim a pós-modernidade surge como resposta “estético-ideológica” frente à “transnacionalização capitalista”.

Portanto, o termo pós-moderno foi empregado para designar os abalos dos alicerces absolutos da racionalidade, o fracasso das grandes ideologias da história e a dinâmica de individualização e pluralização de nossas sociedades. Tudo isso influenciou para que houvesse menos expectativas com relação ao futuro, maior valorização do aqui e agora, consumismo, enfraquecimento das normas disciplinares e autoritárias, individualismo, hedonismo, psicologismo e o descontentamento com as paixões políticas.

Segundo Lipovetsky, esses fatores fazem nascer uma nova modernidade e não uma pós-modernidade, diferindo do posicionamento de outros teóricos. Isso porque o “pós” funda-se no passado morto e está constantemente a olhar aquilo que se coloca como pós. Além disso, não se pode determinar períodos históricos sem cometer sérios enganos, posto que a história é dinâmica e suas transformações lentas e progressivas, tudo vai sendo gradualmente modificado por forças diversas que operam conjuntamente para essas mudanças. Somente ao compararmos tais mudanças de uma distância bastante significativa é possível perceber que elas ocorreram e é relativamente a isso que o eu-lírico nos apresenta, no já citado “Epitáfio para o século XX”, uma súplica dirigida ao futuro. Nela o “eu-poético” pede piedade aos que se colocarão, como nós em relação ao passado, a julgar o presente século e suas características:

Tende piedade de nós, ó vós
 que em outros tempos nos julgais
 da confortável galáxia
 em que irônicos estais.
 Tende piedade de nós
 - modernos medievais –
 Tende piedade como Villon
 e Brecht por minha voz
 de novo imploram. Piedade
 dos que viveram neste século
per seculae seculorum.
 (SANT'ANNA, 1992, p.61)

É, segundo Lipovetsky, uma nova modernidade marcada pelo superlativo. Desde o início dessas discussões entre moderno e pós-moderno já se falava em hiperespaços (com a análise da arquitetura) para conter superpopulações, assim temos uma sociedade em que tudo é hiper (hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto) em um rápido processo de hipermodernização mundial.

Não penso que a inclusão do prefixo “hiper” dê conta de esgotar a discussão a respeito dos muitos aspectos que envolvem as aceleradas mudanças as quais a sociedade tem experimentado desde a década de oitenta. Mas considero que essa teoria é a que mais atende aos anseios da presente pesquisa e que possibilita uma maior aproximação com a realidade brasileira desse período.

Ainda que essas teorias tenham sido escritas a respeito de uma sociedade europeia, mais especificamente a partir da observação da sociedade parisiense da segunda metade do século XX, podemos perceber que o Brasil tem enfrentado muitas hiperbolizações, a começar pelas hiperdiferenças de natureza social, econômica, cultural e geográfica.

O avanço das descobertas tecnológicas e sua popularização fez surgir um novo desenho do Brasil no qual é possível perceber uma (hiper)acessibilidade à informação e ao mesmo tempo uma (hiper)superficialidade do conhecimento, além de uma radical mudança na polarização de ideias. Nas décadas de 1960, 1980 e 1990 o Brasil foi palco de grandes manifestações. Nas décadas de 1960 e 1980 a polarização fica perceptível nas mobilizações contra a ditadura e na de 1990 os cara-pintadas em favor do *Impeachment*, ideais centrados em torno de

uma proposta única a qual mobilizava multidões. Naquele momento “estar à esquerda/ ou à direita/ eram questões centrais” (SANT’ANNA, 1993, p.61), mas não se deve analisar o tema sem o especial cuidado que a situação política vivida pelo país requer.

Em contraposição a esse momento, podemos observar as manifestações supostamente desencadeadas pelo aumento das passagens de ônibus (2013) que ameaçaram o sucesso da Copa das Confederações e da própria Copa do Mundo. Essas mobilizações de grandes multidões em diversas regiões do país não estavam propriamente reunidas em torno de um mesmo e único ideal. Em uma (hiper)possibilidade ideológica que congrega insatisfações múltiplas, as pautas de reivindicações eram quase transformadas em infindáveis listas. Lembrando que tudo isso foi planejado e arquitetado por convocações lançadas nas redes sociais, esse momento difere muito do que fora experimentado no século passado, tanto pelo formato quanto pelos objetivos almejados.

Convém notar, ainda, que o Brasil pode até não se caracterizar como uma sociedade de hiperconsumo nos modelos descritos por Lipovetsky, mas o excessivo consumo aos moldes brasileiros é apresentado no resultado das pesquisas divulgadas pelos jornais em que:

Quase um em cada três brasileiros já tem algum empréstimo de pelo menos R\$ 1mil em bancos, financeiras ou no cartão de crédito. Inédito, o dado do Banco Central revela que 60,9 milhões de pessoas atualmente têm operações de crédito ativas em instituições financeiras no País⁸ (*O Estadão*, 02/09/2012).

Vale considerar também, nesse processo de hiperconsumismo, a crescente utilização dos hipermercados *online* e sua popularização em virtude da acessibilidade aos hiperespaços de comunicação virtual (internet). São bilhões de sites, trilhões de usuários e amigos virtuais espalhados pelo mundo que se encontram conectados e formam redes de comunicação com os brasileiros das mais diversas regiões do país e de diferentes extratos sociais. De acordo com o instituto de pesquisa americano ComScore, o Brasil ocupa a quinta

⁸ Informação disponível em <http://economia.estadao.com.br/noticias/negocios,brasil-eos-endividados-sao-60-9-milhoes,125138e> , acesso em 20/03/2015.

posição no ranking mundial de acessos à internet, com 61,48 milhões de brasileiros acessando algum tipo de site em fevereiro de 2013. Em primeiro lugar aparece a China (326 milhões), seguida pelos Estados Unidos da América (187 milhões), depois o Japão (73 milhões) e a Índia (71 milhões).⁹

Nesse hipercapitalismo impera o hiperindividualismo cujos comportamentos individuais são hiperbolizados: hiperconsumo; hiperexposição; assassinatos em série; hiperdistúrbios (bulimia, anorexia, obesidade, compulsão, vício); hipercuidados (culto ao corpo, saúde, nutrição, higiene); hiperpatologias. Enfim, tudo é posto no superlativo, mesmo em uma sociedade tão desigual como o Brasil, até mesmo as nossas diferenças são hiperbolizadas. Por isso, adotou-se a nomenclatura que doravante denominará o período histórico que abrange as produções aqui analisadas de hipermodernidade.

Esses são momentos em que a evolução é um imperativo e o futuro, por ser menos previsível, abre maiores possibilidades de mudança. O lugar da hipermodernidade é “o aqui” e o seu tempo “o agora”. Nesse sentido entendemos a pós-modernidade como um momento de transição entre a modernidade e a hipermodernidade, e a escassez de tempo passa a ser o centro de novos conflitos sociais que fazem nascer o culto ao presente.

A compreensão do espaço/tempo promovida pela globalização neoliberal e pela revolução da informática nos anos de 1980 e 1990 acabou por elevar “a voltagem da lógica da brevidade” (LIPOVETSKY, 2007, p.62). A simultaneidade na transmissão da informação cruzando continentes eleva o tempo a uma lógica urgentíssima: é o aqui e agora “para ontem”. Esses fenômenos tencionam extinguir nossas limitações de espaço e tempo e a nova onda é o “ilimitado”. Mas essa civilização do efêmero vê a insegurança bater a sua porta pela via das obsessões e excessos que frequentam as primeiras páginas dos periódicos, como uma ordem do dia. Surge então a nova moda que consiste em evitar maiores danos, minimizar os estragos, preservar, salvar, proteger. São tempos de desencanto com a própria “pós-modernidade, desmitificação da vida no

⁹ Dados publicados na revista Veja em 17/04/2013, disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/brasil-ocupa-5o-lugar-em-ranking-global-de-acesso-a-web/>, acesso em 11/09/2015.

presente confrontada com a escalada das inseguranças” (LIPOVETSKY, 2007, p.64).

Acreditava-se que as incertezas eram o fundamento do medo, mas o conhecimento trouxe novas possibilidades de fobias, pois agora não temos temor só do desconhecido, mas do que o conhecido pode causar frente a nossas limitações. Esperava-se, no século XVI, que o conhecimento trouxesse o tempo da tranquilidade e do fim das surpresas, incertezas, calamidades, ilusões, mas:

O que deveria ser uma rota de fuga, contudo, revelou-se, em vez disso, um longo desvio. Cinco séculos depois para nós que estamos na outra extremidade do imenso cemitério de esperanças frustradas, (...). Vivemos de novo numa era de temores (BAUMAN, 2008, p.8).

De acordo com Bauman, os medos podem ser de três tipos: contra o corpo e a propriedade, contra a durabilidade da ordem social e contra o lugar do sujeito no mundo, sua identidade (de classe, gênero, étnica, religiosa) que pode gerar uma exclusão social. Dos três tipos descritos, o que ameaça a integridade física não será o único que leva ao pavor da morte, mas todos eles, de forma indireta, levam conjuntamente a isso: medo da finitude física ou social (exclusão).

O temor de um futuro incerto e que pode não chegar fez surgir uma sociedade excessivamente preocupada com o aqui e agora. A morte não tem como ser evitada ou adiada, mesmo que você consiga “hipoteticamente” mantê-la afastada por algum tempo, por conseguinte ela é vista como aterradora, irrevogável, irremediável, irreparável, irreversível, inadiável e inevitável. É o “ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O fim de tudo” (BAUMAN, 2008, p.44).

O medo original é uma constante que compartilhamos com os animais por meio do instinto de sobrevivência, contudo, nós temos a particularidade da consciência de que a morte é irrevogável e inevitável, o que nos garante o “privilégio” da dura necessidade de sobreviver sob o signo constante do fim. É, consequentemente, uma vida em constante presença da morte personificada na consciência da finitude que nos faz valorizar o presente em detrimento de um futuro improvável, em um duplo original que conjuga o “ser e o não ser” de forma constante e indissociável, como o homem e sua sombra.

Assim, podemos dizer que todas “as culturas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (BAUMAN, 2008, p.46). A negação da finitude é promovida em grande escala e variações pelas religiões ao longo do mundo e pode vir na forma da reencarnação ou de uma nova vida após ela. Conjuntamente com essa negação, pregam o contato e a constante conscientização como contrapartida que levará a uma vida mais “digna”, como a “única” chance de se buscar um porvir mais aprazível.

Dentro dessa perspectiva, os seres são autônomos para escolher que tipo de impacto sua vida deve causar após seu fim. Podendo revelar uma contribuição para a humanidade de maneira tal que alcance a “imortalidade” pela sobrevivência de uma grata memória que se estabelece pelos frutos produzidos. Um dos meios de atingir esse efeito de imortalidade é a fama que se alcança por diversas vias (positivas/negativas, fama/infâmia). Portanto, a proposta de “imortalidade personalizada” promete expandir a vida por meio de duros esforços capazes de “deixar uma marca: realizar feitos memoráveis” (BAUMAN, 2008, p. 53), tais como a escrita artística. Mas até mesmo essa busca por imortalidade pode refletir as angústias e medos que cercam a instabilidade da consciência da finitude.

É sabido que as relações entre história e literatura mobilizam grandes debates inconclusos, mas ciente de que o literato não consegue se desvincular de sua história, são perceptíveis as marcas de uma época na poesia produzida. Destarte, levar-se-á em consideração a relação entre história e a produção poética hipermoderna de Affonso Romano de Sant’Anna e como as marcas históricas se deixam transparecer em seus versos.

Haja vista a busca por uma aproximação entre poesia e história, passaremos a analisar o significado aqui adotado ao termo poesia, posto que ela se encontra definida de forma diversificada em manuais e dicionários sobre o assunto. Na perspectiva aqui adotada, o poético será observado em sua posição de contraste com o prosaico e nos traços de sonoridade e forma que distinguem a poesia da prosa, mas, além disso, notar-se-á o conteúdo “emotivo-conceitual

do eu” que foge a uma lógica racional em que o tempo deste “eu” é sempre o presente, dando a ela uma “feição acrônica” (MOISÉS, 1978, p. 408).

Na concepção de Octávio Paz, a diferença está no ritmo entranhado de forma plena no corpo poético, como uma condição, ao passo que na prosa ele (ritmo) é incessível, posto que qualquer forma verbal tem o ritmo como elemento espontâneo, mas é na poesia que ele se manifesta em sua plenitude (PAZ, 1990, p. 11). A poesia é circular como algo que se fecha sobre si mesma (autossuficiente), enquanto que a prosa é linear. Para esse teórico, o ritmo é uma condição natural do ser humano e que antecede a própria palavra, justificando a existência dos mitos, canções e outras expressões poéticas em toda e qualquer sociedade.

Isto posto, podemos perceber a poesia como uma unidade circular que evidencia a tensão e a união entre sons, imagens e ritmos que transparecem o que o *eu-lírico* pensa de si e do mundo que o cerca. Diante disso, alguns poetas modernos podem ser vistos como historiadores que participam da sociedade em que se encontram inseridos, transmitindo as marcas de seu tempo sem, no entanto, ter nenhum compromisso com o real (WELLEK & WARREN, 1976, p.11).

Em entrevista, Affonso Romano de Sant’Anna fala de seu fazer poético como estando intimamente ligado à história:

a história, por exemplo, está presente na minha poesia o tempo inteiro, porque somos seres históricos. Enquanto há poetas que não ligam para o que está acontecendo, eu ligo o tempo todo, (...) eu leio jornais com muita atenção.¹⁰

Na visão de Octávio Paz, a poesia é um produto social que transmuta o tempo e se eleva à posição de um eterno presente e nisso se percebe o seu caráter histórico.

Em cada instante [o homem] quer realizar-se como totalidade e cada uma de suas horas é monumento de uma eternidade momentânea. Para escapar de sua condição temporal não tem remédio, a não ser submergir mais plenamente no tempo. A única maneira que tem de vencê-lo é fundir-se com ele. Não alcança a vida eterna, mas cria um

¹⁰ Entrevista concedida a Maxçuny Alves Neves da Silva em 2015. Anexo 16, página 141.

instante único que jamais se repetirá e, dessa forma, dá origem à história (PAZ, 1986, p.190 -191).

Bosi considera que a imagem não é decalcada do modo de ser do objeto, mesmo que esta seja apreendida:

Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e de cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância (BOSI, 2000, p.22).

Desse modo, a imagem da morte para o ser moderno/hipermoderno¹¹ tem um significado bem particular, significado esse que foi “dado” e “construído” frente a suas constantes experiências com a finitude.

Meios para alcançar o fim

Partícipe de seu tempo, extremamente ligado às coisas do seu dia-a-dia, Affonso Romano de Sant’Anna não deixou de tratar da temática da finitude que tanto inquietou o homem do século XX. Para nortear as investigações acerca da morte em seus poemas, buscamos subsídios na proposta de análise apresentada por Umberto Eco no livro *Os limites da Interpretação* que, após traçar um percurso histórico teórico em que se fundamentavam as análises de textos literários, apresenta três indagações que, fundamentaram as teorias dos últimos anos no tocante à análise do texto literário: O que o autor quis dizer? O que o texto quis dizer independentemente do que intenta o autor? O que o leitor encontra no texto “relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios”? (ECO, 1995, p.7)

Essa proposta apresenta não só as falhas como também as vantagens de se adotar uma linha de pesquisa pautada em um desses extremos. Em um de

¹¹ Designaremos assim aqueles indivíduos que viveram parte de suas vidas e produções durante a modernidade e continuaram produzindo na hipermodernidade.

seus poemas já citado aqui (“Epitáfio para o século XX”¹²), o eu-lírico declara que, em meados do século XX, estar “à direita ou à esquerda era uma questão central”, hoje os extremos, se não são rejeitados, são pelo menos vistos com cautela, pois se até o tempo é relativo, o que dizer de tudo o mais?

Pela via da relativização e complementação, Eco afirma que “é nessa fronteira que hoje se trava a batalha teórica por uma redefinição do papel da interpretação” (ECO, 1995, p. 7).

O primeiro capítulo da obra de Eco nos mostra que existe uma infinidade de possibilidades interpretativas e que a maioria das teorias agiam no sentido de as restringir. Mesmo se posicionando favorável a uma abertura, Eco afirma ser justamente sobre o respeito dessa liberdade do leitor que hoje se trava o debate acerca do sentido da interpretação. Para ele a iniciativa do intérprete é propor sobre o texto uma possibilidade que passe pelo crivo legitimador do próprio texto.

Mesmo que as correntes teórico-críticas de análise do texto literário (biografismo, estruturalismo, psicanalítica, sociológica e outras) tenham suas ressalvas, o que Eco argumenta ao longo desse capítulo é que os extremos devem ser evitados nesse percurso de investigação do texto esteticamente construído, haja vista que uma análise puramente bibliográfica, bem como uma extremada análise estruturalista ou qualquer uma das correntes teóricas levadas a extremos deixarão a desejar no tocante ao resultado final da análise.

Na busca por dinamizar o processo interpretativo é que se constrói uma proposta de *intertranstextualidade* baseada na tríplice intenção. O círculo hermenêutico (autor-modelo/texto/leitor-modelo) se abre e fecha com a possibilidade de que o texto seja capaz de constituir o seu leitor-modelo. Na perspectiva de uma inter-relação circular para a qual não há início e nem fim, pois o círculo se fecha sobre si mesmo, o autor-modelo e o leitor-modelo estão intimamente ligados pelo texto em qualquer uma das rotas escolhidas. À vista disso, o leitor fica “livre para arriscar todas as interpretações que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais” (ECO, 1995, p.16).

¹² Poema que faz parte do livro *O lado esquerdo do meu peito* de 1991 e que será analisado no Capítulo II.

Logo, o princípio teórico que norteará nossas análises prevê uma intenção do autor (*intentio auctoris*), uma intenção do texto (*intentio opera*) e uma intenção do leitor (*intentio lectoris*). Todas elas interligadas de forma complementar com vistas a uma análise não redutora. Ou, para usar as palavras de Eco:

Defender um princípio de interpretância, e sua dependência da *intentio operis*, não significa, por certo, excluir a colaboração do destinatário. O fato mesmo de que se tenha colocado a construção do objeto textual sob o signo da conjectura por parte do intérprete mostra como intenção da obra e intenção do leitor estão estritamente ligadas. Defender a interpretação do texto contra o uso dele não significa que os textos não possam ser usados (ECO, 1995, p.18).

Nesse contexto, a *intentio operis* deve ser a base primeira e o termômetro último das análises que aqui se farão. Não podendo, no entanto, prescindir da *intentio lectoris* que preencherá as lacunas abertas pelo texto com as experiências pessoais de um leitor que se coloca como leitor-modelo o qual se joga em um mergulho apaixonado, mas crítico, pelo universo poético de Affonso Romano de Sant'Anna.

Mesmo que a *intentio auctoris* tenha sofrido fortes ataques da crítica estruturalista, é válido notar que o autor, muitas vezes, intenta registrar uma mensagem a qual não está explicitada no texto. No entanto, deve ser levada em consideração, não como base primordial, mas como elemento que pode favorecer e complementar a compreensão.

Muito embora a crítica estruturalista condene o biografismo (também criticado em sua essência por Eco), as análises que partirão primordialmente da *intentio operis* sob a óptica da *intentio lectoris* não desconsiderarão a contribuição final da *intentio auctoris* que deve ser enriquecedora e não norteadora dos propósitos interpretativos.

Como exemplo dessa possibilidade interpretativa, temos a última estrofe do poema “Vou ficar de vez na porta do cemitério” (SANT’ANNA, 1999, p.24):

Aguardarei aqui a morte
que há algum tempo começou a chegar. A morte
que há muito tempo começou a cavar. A morte
repentina, que diariamente abre sua oficina. A morte
matinal e vespertina. A minha morte
que há muito tempo

nasceu em mim, em Minas.

O substantivo Minas se refere ao estado de Minas Gerais, pois vem grafado com letra maiúscula e antecedido da preposição “em”, formando uma locução adverbial de lugar que indica onde a morte nasceu. Dessa forma o próprio texto somado às vivências e experiências do leitor é eficaz para se chegar a essa interpretação, mas ainda podemos enriquecer esse conhecimento com elementos externos ao poema e que se encontram no campo da *intentio auctoris*, posto que o poeta é mineiro de Belo Horizonte onde viveu até sua juventude. Esse conhecimento pode ampliar e confirmar o que foi primeiramente alcançado pela análise.

No tocante ainda às análises, levaremos em consideração as teorias de Mikhail Bakhtin que amplia o campo de investigação para as artes:

Esse material tem um imenso valor biográfico e pode adquirir também valor estético, mas só depois de iluminado [il.] pelo sentido artístico da obra. O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganhará significado elucidativo e complementar (BAKHTIN, 2003, p.6).

É justamente nessa perspectiva elucidativa e complementar que serão observados os aspectos da *intentio auctoris*.

Na distinção entre o eu-lírico (personagem lírica) e o autor, Bakhtin destaca que:

A lírica é uma visão e uma adição do interior de mim mesmo pelos olhos emocionais e na voz emocional do outro: eu me escuto no outro, com os outros e para os outros. A auto-objetivação lírica é uma possessão *pelo espírito da música* [...] - eis a posição autorizada e firme da autoria interna situada fora de mim, dessa autoria de minha vida interior. Eu encontro a mim na voz inquieto-emocionada do outro, encarno-me na voz cantante do outro, encontro nela um enfoque autorizado de minha própria emoção interior...(BAKHTIN, 2003, p.156).

É essa voz alheia (eu-lírico) que canta no eu e organiza a vida interior do autor na lírica. A esse respeito o poema “O duplo” de Affonso (SANT’ANNA, 2007, v. 2, p.34), que será detalhadamente analisado mais à frente, nos apresenta o seu eu personagem lírico: “Debaixo de minha pele/ alguém me olha

esquisito/ - pensando que eu sou ele”. Esse ser fora do ser que o observa impõe a quebra do silêncio interior e promove o canto vital ou mortal do poeta: “Debaixo de minha escrita/ há sangue em lugar de tinta/ - e alguém calado que grita”.

Assim, pela voz do outro, o poeta emite um “grito que assusta a si mesmo e exerce opressão sobre si mesmo, sobre sua presença pobre e importuna” (BAKHTIN, 2003, p.156). Ainda que esse outro (personagem) se imponha no canto lírico sobre o ser do autor-pessoa, percebe-se que a presença desse autor se reveste de autoridade e força que reduz a independência da personagem e minimiza sua orientação vital, assim ela “quase não tem vida” e fica restrita a se refletir no autor que quase não precisa superar a resistência interior daquela.

Relativamente à morte, que se constitui como centro temático desta pesquisa, Bakhtin observa que a vida é o estado “inacabado” do ser e que o acabamento só é dado com a morte, e essa é uma visão do outro sobre nós. Assim o outro possui uma visão privilegiada (transgrediente), mais completa e ampla de nós que nós mesmos.

Consideramos o fundo a nossas costas, isto é tudo o que nos rodeia, o que não enxergamos imediatamente, não conhecemos e não tem para nós importância axiológica direta mas, pelo visto, é significativo e conhecido aos outros, o que vem a ser uma espécie de fundo em que os outros nos percebem axiologicamente, no qual nos manifestamos para eles; por último, presumimos e consideramos o que acontecerá após a nossa morte (...) captamos os reflexos da nossa vida no plano da consciência dos outros (BAKHTIN, 2003, p.16).

Em vista disso, nota-se que aquilo que vivenciamos em nós (Ser-aí) pode ser distinto de como nossa vida se apresenta para o outro (ser-para-o-outro). Esse fundo, no qual estamos inseridos, é o mundo a nossa volta que só é completamente visível aos olhos do outro, é uma visão *transgrediente* (excedente de visão) que nós possuímos em relação ao outro e não em relação a nós mesmos. Assim, não conseguimos dimensionar completamente a nossa imagem exterior diante do espelho, enquanto ela se descortina por inteiro diante dos olhos dos outros, por meio do *excedente de visão* que ele tem de nós e que nós mesmos não possuímos senão em relação ao outro. Em vista disso,

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver (BAKHTIN, 2003, p.21).

A singularidade do meu lugar no mundo faz com que todos os outros estejam fora de mim. Nesse percurso de mão dupla, o que vejo no outro só o outro pode ver em mim. Então, o homem exterior (homem por fora) e o mundo com o qual se relaciona são “transgredientes à autoconsciência possível e real desse homem, ao seu eu-para-si” (BAKHTIN, 2003, p. 94).

A forma espacial desse homem exterior, bem como a forma temporal esteticamente significativa de sua vida interior só é possível desenvolver a partir do *excedente de visão* temporal de outra alma. As fronteiras da vida interior que se situam no tempo limitam o início e o fim da vida os quais não podem ser vivenciados de dentro.

Na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto meus, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos para a minha própria vida (BAKHTIN, 2003, p.95).

Isso se dá por não ser possível vivenciar o fato/tempo de meu nascimento e de minha morte, pois me falta um enfoque axiológico substancial. Assim, o medo da minha finitude é substancialmente diferente do medo da finitude alheia (mesmo que seja uma pessoa íntima e amada), do mesmo modo que é diferente o desejo de preservação da minha vida e o desejo de preservação do outro cujo valor sentimental me é caro. A perda do outro se reflete no empobrecimento do meu mundo pela separação, enquanto eu mesmo não poderei avaliar a minha perda, posto que “a perda de mim mesmo não é uma separação de mim mesmo” (BAKHTIN, 2003, p. 95).

Igualmente não poderei vivenciar o mundo sem mim, um mundo do qual fiz parte e já não faço. A minha morte só será um acontecimento na vida dos que permanecerão no mundo. Eu apenas posso imaginar o mundo sem mim, mas não posso vivenciá-lo de forma axiológica. Ao imaginar minha morte e o mundo sem mim é como se me tornasse possuído pela alma de um outro ser possível,

pois “já não estou só quando tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história” (BAKHTIN, 2003, p.96)

Desse modo, estou impossibilitado de avaliar a minha vida em sua totalidade, pois esse valor conjunto não existe para mim. Eu avalio o valor do outro, o valor do encontro, de sua presença e de sua ausência significativamente em mim, pois o outro pode “ser ou não ser” para mim. Contudo, não existo sem mim, não me encontro comigo, não me ausento de mim. Para mim, não há vida sem mim. Eu não posso concluir e nem justificar esteticamente a mim mesmo, apenas o faço em relação ao outro, pois possuo o excedente de visão necessário a esse acabamento. Continuo ativo após a morte do outro, possibilitando-me vislumbrar toda a sua vida à minha frente, uma vida já liberta de perspectivas futuras (das amarras do tempo). A memória surge após o enterro, descortinando por completo a vida do outro fora de mim, de onde se inicia uma construção estética de sua personalidade, sua consolidação, seu acabamento.

A memória sobre o outro e sua vida difere radicalmente da contemplação e da lembrança de minha própria vida: a memória vê a vida e seu conteúdo de modo diferente, e só ela é esteticamente produtiva (...). A memória da vida finda do outro (também é possível a antecipação do fim) possui a chave de ouro do acabamento estético do indivíduo (BAKHTIN, 2003, p.98).

Pensamento que se conforma com a visão de Santo Agostinho (354 – 430) a esse respeito, posto que este vê a memória como algo tão grande e tão potente que a vida humana, por sua finitude, é insuficiente para abarcá-la ou compreendê-la. Assim, é fora de nós mesmos que a memória se enquadra, assim como a memória do outro se totaliza em nós. Para esse pensador, as habilidades da memória são capazes de armazenar, ordenar e produzir imagens que ali são depositadas sensitivamente ou cognoscitivamente. Esse imenso depósito a que ele chama memória é responsável mesmo pela cognição de uma forma mais ampla, sendo possível afirmar que todo conhecimento sensível é reminiscência. Mesmo ao nos esquecermos de algo, é possível perceber a persistência ou reminiscência da ideia de se ter esquecido algo. Na memória se encontra todo e qualquer conhecimento claramente recordável ou obscuramente armazenado a um canto como que esquecido. A esse respeito podemos

observar o poder de armazenamento desse compartimento “esquecido” da memória no poema “O morto cresce” (SANT’ANNA, 1999, p. 42).

O morto, antes de morrer completamente
instala-se no nosso espanto
iludindo a própria morte.

Depois, a urgência da vida
toma conta de nossos dias
e o morto se conforma

e fica amortecido num canto da memória
até morrer de novo
dentro de nossa morte.

Esse “canto da memória” a que o eu-lírico se refere não é um “arquivo morto”, mas como um dentre tantos outros compartimentos da memória que acumulam essas lembranças e as acomodam até que delas nos tornemos a recordar.

Se, porém deixo de as recordar por uns tempos, de tal modo submergem e se dispersam em seus profundos esconderijos, que é preciso reuni-las uma segunda vez, como se fossem novas, (cogenda) – pois não têm outra habilidade – e juntá-las de novo para que possam ser objeto do saber, isto é, é preciso tirá-las de sua condição de dispersão e juntá-las novamente (AGOSTINHO, 2002, p.222).

As lembranças do morto que se acomodam a um canto de nossa memória são colocadas no compartimento do “esquecimento” que nada mais é que uma parte da memória, deixando apenas de existir com a nossa morte.

Nesse ponto passamos à questão transcendente da memória definida por Agostinho como a memória de Deus. Consciente de que a filosofia agostiniana sempre objetiva chegar a Deus pelo caminho do conhecimento da alma humana (memória) e gênese bíblica, ele percebe que a estrutura fundante da alma humana ou aquilo que assemelha o homem a Deus (imagem e semelhança) é a alma, não que tenhamos uma alma (memória) divina, mas à semelhança da divina e por ela fundada. Em um caminho circular essa alma que de Deus procede a ele deve retornar. Nesse ponto se percebe o valor da morte no pensamento agostiniano.

O bispo de Hipona toma consciência da inevitável falibilidade humana e sobre ela se põe a refletir em um tempo em que a filosofia cristã alcançou o seu apogeu. Ele encara o tema de duas formas em sua obra *Confissões*: sua primeira experiência com a morte diz respeito ao passamento de seu melhor amigo em um período anterior à sua conversão ao cristianismo, a segunda experiência relatada difere radicalmente desta, pois diz respeito à morte de sua mãe após ter se convertido.

Esse teórico parte da prática de suas próprias vivências com a morte do “outro amado” para chegar a uma teorização a respeito da finitude. No livro quarto que apresenta relatos de um período anterior a sua conversão, ele nos mostra a reação de angústia com que é tomado pela perda de seu melhor amigo o qual fizera com que a morte ficasse patente a seus olhos “Que dor fez anoitecer o meu coração!” (AGOSTINHO, 2002, p.84). Nessa vivência ele teme a própria morte: “não sei que novo sentimento nascera em mim, muito contrário a esse: sentia pesado tédio de viver, e ao mesmo tempo tinha medo de morrer” (AGOSTINHO, 2002, p.85).

Percebe-se que ele é confrontado com sua própria finitude ao se deparar com a morte do outro e sua reação é de medo, é como se essa experiência revelasse ou resgatasse dos poços profundos da memória a certeza de que todos passarão por essa experiência, tornando patentes aos seus olhos as limitações humanas e o seu destino. Assim ele acreditava que “quanto mais amava o amigo tanto mais odiava e temia a morte, como inimigo feroz que mo havia arrebatado; pensava que ela acabaria de repente com todos os homens, como o fizera com ele” (AGOSTINHO, 2002, p.85).

Essa finitude vista pelo lado pessoal vai além de seu sentido físico, posto ser impossível vivenciar a própria morte. Nesse caso, o seu medo vai além, pois ele morre ao perder o sentido da vida e aí entra o tédio e a desesperança. Dessa forma algumas pessoas reagem diante do falecimento do “outro amado”, como se nele estivesse o verdadeiro sentido de sua própria existência. A esse respeito Agostinho afirma: “Tudo o que via era morte para mim.” (AGOSTINHO, 2002, p.84). Dessa experiência ele nos lega a dor que vem com a percepção de nossa falibilidade e limitação diante do amor devotado ao que é finito: “eu era miserável,

como o é toda alma prisioneira do amor pelas coisas temporais (**finitas**); se sente despedaçar quando as perde, sentindo então sua miséria” (AGOSTINHO, 2002, p.85- grifo meu).

Justamente nesse ponto é que se percebe a mutação sofrida com a conversão do Bispo de Hipona, pois fica implícita a ânsia do homem por algo infinito no qual ele possa depositar a razão de sua existência. Assim passaremos à segunda reflexão apresentado por ele com relação a esse tema. A questão se situa na visão da morte apresentada após sua conversão ao cristianismo e para isso buscaremos ancorar nossas reflexões no relato que ele faz a respeito da morte de sua mãe Mônica. Ao se converter, ele muda o rumo do seu amor daquilo que é finito para o que é transcendente e imperecível sem, contudo, significar que não amasse sua mãe (mortal) e por sua ausência não sofresse. Na verdade, ele chorou e sofreu a perda da mãe, mas não depositou nela a razão de sua própria existência. Agora, convertido ao Deus cristão, ele passa a crer na vida eterna e na ressurreição dos mortos que opera como uma esperança de reencontro e consequente eternidade dele próprio e da mãe. Percebe-se, portanto, que no primeiro momento a reação de Agostinho está voltada para si mesmo, mas, no segundo momento, ele se volta ao transcendente.

Para Heidegger, a finitude é uma realidade inevitável e nossa transitoriedade se revela justamente na mortalidade. Esse Ser-para-a-morte que consiste no duplo original, se encontra impossibilitado de conceber sua totalidade (acabamento), pois ele está imbuído de uma constante incompletude que o caracteriza como o Ser-aí.

A morte do outro deveria fornecer subsídios para que esse Ser-aí aprendesse a lidar com a sua própria finitude, mas o problema dessa equação é que a morte do outro acarreta o fim do mundo do outro. O Ser-aí não pode, legitimamente, vivenciar o fim de seu próprio mundo, pois “em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros, no máximo, estamos apenas junto” (HEIDEGGER, 1997, p.19).

Para esse filósofo, a maneira de o Ser-aí compreender a totalidade do significado de sua existência começa por não considerar a morte como uma possibilidade distante, mas como uma certeza iminente. Para ele a existência é

afetada constantemente pela morte, pois na essência do Ser-aí está a finitude, formando o duplo original. O medo do desconhecido, para ele, é o maior motivo de fuga dessa verdade irrefutável que é a morte. Todos morremos e isso pode ser um fator que iguala os seres ao mesmo tempo que os individualiza, pois estabelece as diferenças entre existências distintas.

Logo, esse Ser-para-a-morte tem sua existência determinada pelo tempo que está restrito ao Ser-no-mundo. Cabe a ele fazer as escolhas necessárias para dar autenticidade a essa temporalidade.

História tanatográfica

O Ser-para-a-morte e seu restrito tempo enquanto Ser-no-mundo determina, portanto, as suas atitudes diante da finitude. Para Ariès (1977), as atitudes do homem diante da morte vêm mudando ao longo dos séculos, essas mudanças, normalmente lentas, às vezes passam despercebidas. O conjunto de mudanças e posturas que cobrem uma longa série de séculos é denominada por esse pensador de “morte domada”.

No período, em que se encontram os romances medievais mais antigos, a morte enviava um aviso prévio por meio de “signos naturais” ou por uma “convicção íntima” dando tempo ao moribundo de fazer um balanço de sua vida e tomar as providências finais (reconciliar-se com o divino e com os homens). Por esse tempo, aquela que não dava aviso era tratada como “a morte terrível” e repentina que não devia nem ser mencionada, embora já se possa, de forma sutil, perceber que a partir do século XII algumas mudanças começam a ocorrer na “atitude acrônica diante da morte” (ARIÈS, 1977, p.17). Morria-se a observar os signos e a si mesmos, sem pressa, sem sustos, quando sentiam a morte se aproximar, entregavam-se de forma simples. Em Hamlet, o fantasma do rei aparece a seu filho e relata a traição de que foi vítima e afirma que foi “ceifado” estando no auge de seus pecados, sem estar preparado, donde se percebe o horror de ser retirado da vida sem ter sido previamente avisado e sem que haja tempo de reparar as falhas cometidas.

À vista disso, tomar ciência do fim próximo merecia providências, simples como eram a vida e a morte. Essa preparação incluía o encontro com o sagrado. Desta forma, muitos mortos da literatura se posicionaram, em atitude de oração, deitados de costas a olhar o céu, com as mãos estendidas ou cruzadas sobre o peito e com o rosto voltado para o oriente (Jerusalém – a terra santa para os cristãos) no “leito de morte”.

Posicionado o moribundo, iniciava-se o ritual que consistia em repassar a vida em um discreto lamento (“nostalgia da vida”). Em seguida era concedido o perdão a quem de direito. No quarto, encontram-se todos ao redor do leito, como manda o costume, depois ele recomenda os sobreviventes a Deus (abençoa os que ficam como na tradição judaica descrita no antigo testamento) e dá instruções a respeito do sepultamento (o que só ocorre no final desse período histórico). Feito isso, é chegado o momento de esquecer os cuidados com o mundo e com os viventes, voltando-se para si, passa a pensar “na vida futura” e no seu relacionamento com Deus. O início da prece é composto de um momento de expiação das culpas, seguido por um pedido pela salvação da alma que é sucedida pela “absolvição sacramental” que, tempos depois, passa a ser nomeada de “extrema unção” (ARIÈS, 1977, p.20). Agora é só esperar a morte! O moribundo deve aguardá-la em solene silêncio, caso ela venha a tardar.

Por conseguinte, a morte era uma cerimônia pública, organizada e protagonizada pelo próprio moribundo, como o “último ato”. O quarto se transformava em um espaço de espetáculo público (embora os médicos do século XVIII já protestassem contra isso frente às novas descobertas referentes à higiene) e essa prática perdura até o século XIX em que o quarto ficava repleto de parentes, amigos, vizinhos, desconhecidos que acompanhavam o cortejo junto ao padre e até as crianças eram levadas a esses espaços. Desse jeito não só se morria de forma simples, mas a aceitação pelos ritos era algo simples e sem grandes dramas. A presença de todos, inclusive as crianças, tinha também uma função pedagógica: ensinar os vivos a lidar com a morte.

Essas cerimônias públicas eram muito constantes em virtude da falta de recursos médicos e de saneamento, especialmente no tocante à mortalidade infantil e entre os jovens, que era algo muito frequente, e as famílias encaravam

isso de forma natural. Todos esses fatores contribuíam, conjuntamente, para que a morte fosse considerada familiar e doméstica (ARIÈS, 1977), fato cotidiano e comum.

Ainda que fosse, de certa forma, “domada”, os vivos temiam a proximidade com os mortos. Os antigos temiam que os mortos viessem perturbar os vivos, por isso evitavam a proximidade, assim os cemitérios eram mantidos fora das cidades. Honravam os seus mortos e suas sepulturas, mas as mantinham à distância. Só depois, com o cristianismo e com o culto aos mártires, os sepultamentos passaram a ser feitos dentro da cidade, mais especificamente nos pátios das igrejas que acabam por virar bairros habitados.

O espetáculo dos mortos, cujos ossos afloravam à superfície dos cemitérios, como o crânio de Hamlet, não impressionava mais os vivos que a ideia de sua própria morte. Estavam tão familiarizados com os mortos quanto com a sua própria morte (ARIÈS, 1977, p.26).

As mudanças, que vêm sendo sentidas de forma gradativa ao longo do tempo, podem ser mais fortemente observadas no século XX, quando o luto é encurtado e a morte é expulsa dos espaços públicos, salvo dos homens de Estado. Nesse momento é visível a passagem de uma situação domada a uma “imagem invertida” da morte. Agora tudo se dá de forma natural, sem que haja uma mobilização social em torno da pessoa do moribundo, pois “Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais” (ARIÈS, 2014, p. 756).

A morte não é mais avisada por signos naturais ou por uma espécie de premonição, agora temos o aviso cientificamente comprovado do médico ao “desenganado”. Mas, na sociedade hipermoderna, o aviso passa a ser negado com o lema de que nada mudou, a vida continua e faz com que o moribundo viva como se não tivesse sido avisado, muitas vezes a família opta mesmo por não avisar (o desenganado vive enganado), enquanto outros resolvem negar mesmo tendo recebido o diagnóstico, em uma real recusa da morte. Nesse sentido, “cada um é, portanto, cúmplice de uma mentira que acaba levando a morte à clandestinidade” (ARIÈS, 2014, p.758).

O ritual público da “saída de cena” do moribundo deixa de existir. A começar pelo leito que agora não é mais em casa, mas no hospital e cercado de

cuidados e restrições de visitas. A mortalidade infantil, que era algo comum e cotidiano passa, com o avanço da ciência, a ser algo raro e considerado absurdo e injusto.

A morte romântica e bela do período do romantismo passa a ser uma morte feia, horrenda como é descrita em *Madame Bovary*. Dessa forma a morte passa de cotidiana e doméstica a feia e, por ser feia, inconveniente e suja, razão pela qual ela é escondida e negada.

Em uma visão mais crítica a respeito da sociologia, “a sociedade funciona não apenas apesar e contra a morte (secretando especialmente uma formidável entropia negativa imaginária em que a morte é negada e recalcada), mas que ela só existe, como organização, por, com e na morte” (MORIN, 1997, p.10).

No entanto, a morte é vista como primordial no processo de desorganização e degenerescência da sociedade e é, ao mesmo tempo, aquilo que reorganiza e regenera.

A existência da cultura, isto é, de um patrimônio coletivo de saberes, habilidades, normas, regras de organização, etc., só tem sentido porque as antigas gerações morreram, e é preciso transmiti-la incessantemente às novas gerações. Ela só tem sentido como reprodução, e este termo de reprodução adquire seu sentido pleno em função da morte (MORIN, 1997, p.10).

O homem ocupa posição privilegiada, pois é o “produto mais evoluído da vida” e a morte é “o traço mais humano, mais cultural e *anthropos*” (MORIN, 1997, p.16).

Esse Ser consciente pode ter criado a sepultura como tentativa de prolongar o tempo, pois o homem seria plantado para renascer como as sementes. Sem contar o fato da decomposição que fere e humilha os vivos, desse modo, o sepultamento é uma forma de afastar os horrores da decomposição. O conceito primeiro de morte como sono (*Hipnos*) seria preservado inclusive pela posição em que os corpos são colocados no jazigo.

A consciência da morte é um fato, mas o aniquilamento é uma ideia inconcebível, daí a crença na imortalidade. “Assim, a mesma consciência nega e reconhece a morte: ela a nega como aniquilamento, mas a reconhece como fato” (MORIN, 1997, p.26). Mesmo com essa negação que se instaura na forma

da busca por uma imortalidade, ela não deixa de ser horrível para os vivos. Ela é vista como um mal: a “Indesejada das gentes”¹³.

Assim, os dados da economia da morte, dos funerais, do luto, tanto da mentalidade “primitiva” como da mentalidade infantil, a partir do momento em que esta percebe concretamente a morte, confirmam conjuntamente, de maneira decisiva, a existência de um dado não menos elementar, não menos fundamental que a consciência da morte e a crença na imortalidade: são as perturbações causadas pela morte à vida humana, o que se entende por “horror” da morte (MORIN, 1997, p.31).

Há entre esses diversos teóricos um ponto comum: quem vive constantemente à sombra da morte se entrega (aceita) mais facilmente a sua própria finitude.

Para Morin, a imortalidade tem muitas faces e uma delas é a continuidade da obra do morto, ou a memória de seus feitos, uma forma não só de afirmar sua identidade como prolongar o seu tempo para além da morte. À vista disso, a poesia é o veículo de imortalidade do poeta, assim como a pintura o é para o pintor.

Em uma visão psicotanatológica, Kübler-Ross nos mostra a morte pela ótica de quem se encontra desenganado pelos médicos e frente aos desafios dessa nova percepção de finitude que busca rechaçar tudo que é considerado mórbido, especialmente em se falando de crianças para as quais os cuidados são redobrados e as “mentiras” ou eufemismos inundam a sua mente e a afastam da realidade.

Para essa pesquisadora, a experiência desde tenra idade, além de diálogos abertos e reflexões constantes a esse respeito, são fatores que podem dar ao indivíduo uma percepção maior de sua própria finitude e minimizar os danos causados por um diagnóstico de morte, pois assim o inesperado passa a ser uma possibilidade constante. Bem como nos mostra Ariès na descrição do período denominado de “morte domada”, em que os rituais eram verdadeiros

¹³ Trecho do primeiro verso do poema “Consoada” de Manuel Bandeira que integra o livro *Libertinagem* (1930), que reaparece na coletânea *Opus 10* (1952). (BANDEIRA, 2012. p. 133). Tanatografia analisado por Davi Arriguicci Júnior no livro *Humildade paixão e morte: A Poesia de Manuel Bandeira. Entre Destroços do Presente*. SP: Companhia das Letras, 1990.

espetáculos públicos que tornavam a população familiarizada com a finitude que se afigurava como familiar e doméstica.

Todos nós morremos e temos plena consciência desse fato imutável, que nos lembra as palavras de Chicó, personagem de Ariano Suassuna, no *Auto da Compadecida*:

Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre.¹⁴

Afirmção que aparece por duas vezes¹⁵ na obra de Suassuna. Com sua importância reforçada pela repetição a expressão ganha um caráter de universalização, deixando de ser uma fala exclusiva de Chicó, podendo ser considerada como um senso comum.

Quando “retrocedemos no tempo e estudamos culturas e povos antigos, temos a impressão de que o homem sempre abominou a morte e, provavelmente, sempre a repelirá” (KÜBLER-ROSS, 2014, p. 6). Nesse sentido, a morte do outro é pouco tolerada porque lembra a nossa. Ao olharmos para o outro após o fim, nos deparamos com a dura realidade que alcança a todos e alcançará a nós também, embora, em uma perspectiva psiquiátrica, seja “inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance” (KÜBLER-ROSS, 2014, p. 6)

De acordo com ela, o homem que recebe esse tipo de diagnóstico passa por cinco estágios: negação e isolamento; raiva; barganha; depressão e aceitação. Essas atitudes diante de um fim iminente confirmam a posição inicial da autora de que a falta de convivência com a finitude fez surgir uma geração despreparada para lidar com sua própria morte. Nesse sentido, a hipermodernidade, que está sempre a exumar o passado, deixou de preservar hábitos milenares que poderiam minimizar os danos ou pelo menos promover

¹⁴ Fala de Chicó no Canto III em relação à morte da cachorrinha da mulher do padeiro. SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. 34ª edição, p. 56.

¹⁵ Uma vez quando Chicó se refere à morte da cachorra que pertencia à mulher do padeiro e depois ao se referir à morte de João Grilo.

uma melhor aceitação da mortalidade para a qual estamos conscientes e ao mesmo tempo negamos.

O homem se distingue dos animais, além de outros aspectos bioantropológicos, por sua consciência da finitude e pela linguagem, assim ele não só vive com a consciência da morte, mas também é capaz de exprimir de forma discursiva as inquietações que essa consciência (Ser-para-a-morte) promove. A tanatografia é justamente a materialização discursiva dessas inquietações. Os traços da morte como tema de reflexões filosóficas, sociológicas, psicológicas e artísticas no século XX refletem a preocupação de um ser que viveu intensamente a morte, seja ela física ou ideológica.

O sonho da evolução científica no domínio sobre a morte viu-se impotente diante de novos e antigos vírus e doenças para as quais não houve solução. Isto sem falar das guerras que, com a ajuda dessa mesma ciência, experimentou armas que alcançaram índices de extermínio jamais vistos na história da humanidade.

No início do século XX a herança cristã, mesmo que começasse a ser questionada, ainda era forte e ditava regras. A crítica (exame de consciência) herdada do cristianismo era o grande diferencial entre a Modernidade e os períodos históricos anteriores: “crítica dos outros e de nós próprios, de nosso passado e de nosso presente” (PAZ, 1994, p.128).

A herança do mórbido e do fúnebre vem de uma tanatografia que sempre esteve presente na história da literatura. Assim como os mitos nascem como forma de tentar explicar os mistérios da origem do mundo e de tudo o que nele há, temos a tanatografia que surge como uma tentativa de explicar ou justificar os fatos relativos ao mistério mais intrigante da história da humanidade, que nasceu com a primeira morte e persegue o homem ao longo de toda a história.

A busca por exprimir o inexprimível por meio das imagens poéticas foi sempre uma válvula de escape para as inquietudes do espírito humano. Dentre as muitas inquietudes que movem o fazer poético temos a finitude humana e suas implicações. O homem nunca foi capaz de “vivenciar” a própria morte, assim sendo, ele busca uma forma figurativa de expressar essa experiência. Sobre o tema, afirmou Affonso:

A ciência chega de uma maneira lógica para explicar o que aconteceu (...). O artista, pintor e poeta produz metáforas, ele não sabe onde está a resposta, se é que existe resposta, mas ele produz metáforas tentando mostrar o espanto dele e as metáforas têm vida.¹⁶

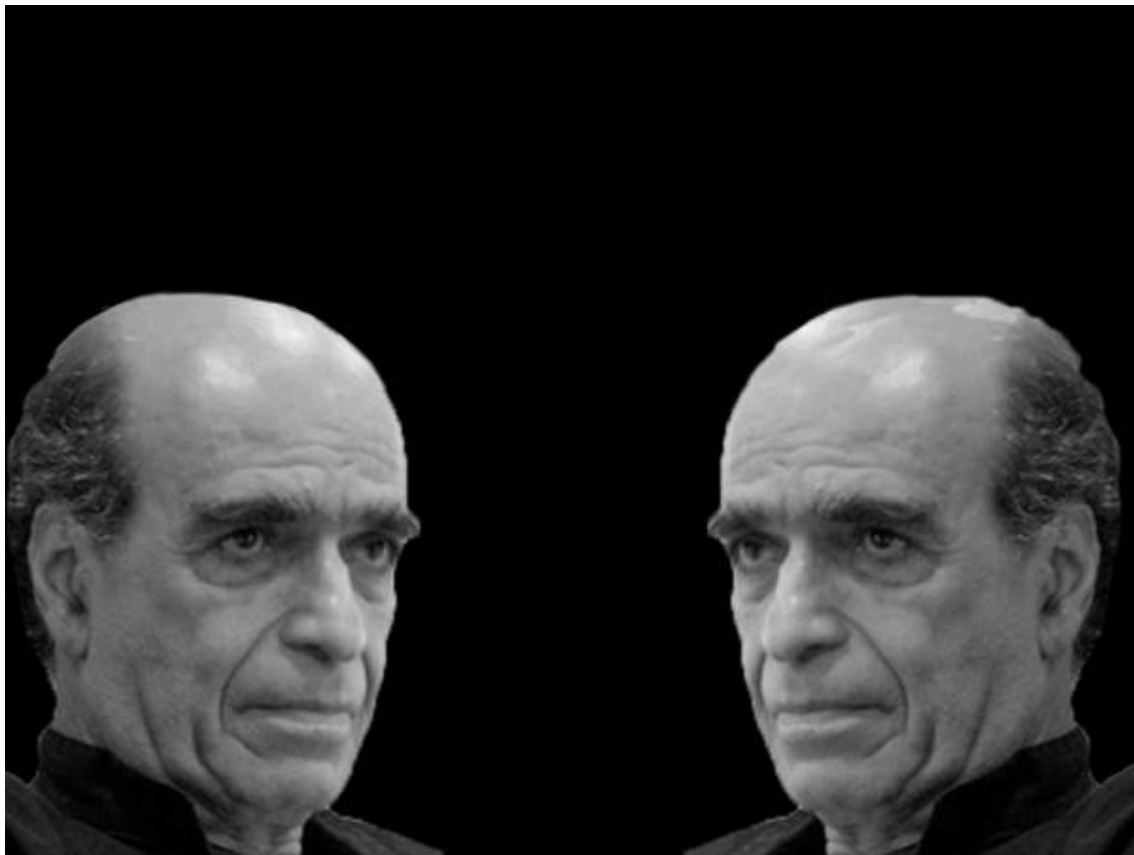
A literatura, vista como o retrato de seu tempo e das mudanças da sociedade, tem registrado o diálogo dos mortos como tema que perpassa as produções literárias desde sua origem até os dias atuais. Na poesia brasileira, são inúmeros os autores que tratam dessa temática em todos os tempos, especialmente durante o romantismo em que a morte se apresenta como uma opção. Há casos especiais em que a tanatografia se torna recorrente por questões de cunho pessoal, como ocorre com o simbolista Alphonsus de Guimarães e o moderno Manuel Bandeira.

De acordo com Ariès, no século XX há um processo de redução de tudo que está relacionado à morte como meio de negação da experiência com a finitude. Ela se transforma em um tabu. O falar ou vivenciar a morte traz a consciência da falibilidade humana mascarada e negada pela sociedade moderna e hipermoderna.

O homem hipermoderno é marcado por todo esse percurso histórico literário, pois não se deve esquecer que esse é o momento em que o passado é cultuado e revisitado. No entanto, sua visão é abalada pelo passado e pelo presente e o medo de que se falou anteriormente abala os alicerces que fundamentavam as certezas da modernidade e funda uma nova e aterrorizante incerteza frente às possibilidades ou impossibilidades futuras. Consequentemente, vemos um artista em constante tensão entre o “ser e o não ser” que formam o duplo de que somos constituídos.

¹⁶ Fala de Affonso em entrevista, Anexo 16, p.142.

Capítulo I – O Duplo



Montagem feita pelo fotógrafo Mateus Silva¹⁷

A “ars” em Affonso Romano de Sant'Anna¹⁸ (ARS¹⁹)

É preciso sofrer os dramas da finitude para experimentar a rigorosa dimensão da transfinitude.²⁰

¹⁷ Adaptação feita a partir de imagem disponível em

https://www.google.com.br/search?q=affonso+romano+de+santanna&rlz=1C1AVNC_enBR627BR627&espv=2&biw=1024&bih=475&site=webhp&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUK Ewib-d_dpNLLAhXJUJAKHaRgBcQQ_AUICSgE#tbm=isch&q=fotografias+de+affonso+romano+de+sant%27anna&imgsrc=2R8yR_uFtc-kEM%3A

¹⁸ O título desse capítulo foi criado a partir da análise do poema ARS (p.45), somente depois tomei conhecimento de que havia uma tese de Flávia Sá D'Oliveira (PUC – 2000) cujo título é *A ars em ARS: a edição do desejo na obra crítica e poética de Affonso Romano de Sant'Anna*. Resolvi preservar o título com a presente ressalva.

¹⁹ A sigla ARS será usada, doravante, para designar Affonso Romano de Sant'Anna em uma dupla significação com a arte que ele produz, posto que o vocábulo “arte” deriva da palavra latina “ars” ou “artis” (correspondente ao verbete grego “tékne”). Destarte, passaremos a usar ARS para designar o *autor-criador* e não o *autor-pessoa* cuja designação se dará pelo primeiro nome do poeta.

²⁰ MOTA, 2014, p.77

Definir arte não é uma tarefa fácil e nem é a intenção do presente trabalho, mas importa lembrar que Aristóteles usava a palavra “póiesis” como referência à palavra arte e que se assemelhava (semanticamente) a “tékne”. Convém ainda lembrar que Camões referia-se ao fazer poético como “engenho” que coopera com a significação do “fazer” ou produzir que está implícito no vocábulo grego (“teknè”²¹). Portanto, temos a tradução habitual desses verbetes como criação, produção ou fabricação de algo.

Como operário e artífice, ARS passa a nos apresentar sua “profissão de fé”²² em versos, como se pode notar no poema a seguir:

ARS²³

A
Arte
é luz
é sina.

A
Arte
Aluzcina.
Quero
Aluzcinarte.

O “engenho” (teknè) já se mostra desde seu aspecto visual, na disposição das palavras no papel, com o deslocamento do predicado nominal nos versos três e quatro e do verbo neológico no último verso do poema. Tais deslocamentos indicam uma correlação que se faz na criação desse verbo neológico do último verso o qual se constrói a partir da união do artigo inicial do texto com os predicativos da primeira estrofe somados ao seu sujeito, numa inversão sintática que cria o efeito de um verbo pronominal (a+ luz+ sina+ arte = aluzcinarte).

O título sugere a origem da palavra “arte”, mas em uma dupla significação com as iniciais do nome do artista, que nos possibilita estabelecer uma ligação

²¹ Significa técnica ou arte do grego Teknè ou techne, de acordo com o manual de etimologia grega de F. E. Peters. PETERS, F.E. *Termos Filosóficos Gregos: Um léxico histórico*. Fundação Calouste Gulbenkian.

²² Título do poema de Olavo Bilac que nos apresenta o fazer poético parnasiano como uma missão à qual ele se entrega até a morte.

²³ Esse poema integra a parte “Aprendizagem da poesia” (p. 150) no livro *O lado esquerdo do meu peito* de 1992.

intrínseca entre a arte e o artista. Composto por apenas seis vocábulos (a, arte, luz, sina, é, quero), que darão origem aos outros dois criados pelo processo de neologismo (aluzcina e aluzcinarte), o texto joga com seus sons e significados. A repetição do substantivo “arte”, seguido pela forma verbal “é”, indica a busca por uma caracterização desse sujeito por meio dos predicativos (luz e sina) com os quais criará uma definição metafórica para a arte. Há, nesse caso, duas faces para arte, primeiramente a iluminação que pode se referir tanto ao autor quanto ao leitor, depois a sina que está ligada ao artista como uma missão. O uso da anáfora na segunda estrofe (a arte) não antecede mais um verbo de ligação e sim um verbo que inova na criação neológica ao unir o artigo “a” aos dois substantivos anteriormente apresentados, dando à “arte” a função de alucinar, privar da razão por intermédio do encantamento que ela produz. Nesse caso tanto se pode ligar ao autor quanto ao leitor, remetendo ao termo “póiesis” ou estado poético. O neologismo ainda possibilita a ampliação do significado, em que o poema é capaz de **alucinar** por meio de uma **luz** que emana das letras e ilumina o leitor, mas que também reflete a **sina** do poeta.

Essa pretensa definição da arte nos mostra a “missão” primordial do texto, como definindo não mais a arte, mas o próprio artista (ARS). A subjetivação é perceptível quando, nos versos finais, ele se mostra usando o verbo auxiliar na primeira pessoa (quero) como forma de expressar o desejo desse “eu-lírico/artista” que, somado ao verbo pronominal neológico “aluzcinarte”, indica a presença de um suposto leitor com o qual dialoga apresentando o profundo desejo desse que carrega a arte no próprio nome. Dessa forma é possível perceber a “missão” da arte na vida do artista e a “missão” do artista como emissário dessa “aluzcinação” que afeta o leitor.

Por conseguinte, o uso das iniciais do nome do poeta no presente trabalho vai além do banal uso das letras, posto que o próprio poeta encontra nelas um significado maior. Essa é, portanto, a sina de um poeta que de Belo Horizonte Affonso se projetou ao mundo.

Como escritor, desde os anos de 1960, ARS²⁴ participa dos movimentos literários, tendo interagido com vários grupos de vanguarda no início de sua

²⁴ Foi professor em várias universidades no Brasil e no exterior (EUA, Alemanha e França).

carreira poética. “Transitou por todas as linguagens pós-vanguardistas, embora sua dicção básica fique entre o poema reflexivo e o poema crônica” (MORICONI, 2002, p.125). No entanto, traçou seu próprio caminho com uma linguagem ímpar, fiel a seu plano poético. Ainda que a perspectiva de uma grande proposta poética tenha sido abandonada e desprezada pela geração de poetas de 1970, dada sua total descrença, essa tendência não influenciou o artista, que preservou a proposta dos modernistas e a reafirmou em consonância com o pensamento da “nova geração de poetas dos 90 (que) retoma certa seriedade literária. Elas e eles trabalham em função de projetos literários. São projetos individuais, autoformativos” (MORICONI, 2002, p.136, grifo meu).

Nessa linha, o poetizar a intimidade do homem comum passa a integrar essa nova proposta cuja responsabilidade social e civil do poeta é vista, por vezes, com descaso. O programa poético de Affonso é moldado de acordo com as suas vivências, sofrendo modernizações e adequações que fazem dele um poeta fincado em seu tempo.

Desse modo, ele teve, desde o início, uma forte participação política e social nos momentos mais marcantes da história do país, chegando a ser considerado um dos dez jornalistas que mais influenciaram a opinião de seu país pela revista *Imprensa* em 1990. Sua produção literária é marcada por temas sociais e políticos que deram origem a diversos estudos.

Mas é notório que, nas obras posteriores a 1992, esse envolvimento político patente na produção artística como uma responsabilidade do poeta, que se coloca como a voz dos que não têm voz, não é mais uma prioridade, sendo visível a retomada do valor subjetivo da poesia por meio de uma proposta mais individualizada.

Ele foi pioneiro no meio acadêmico como analista de letra de canção com o livro que é um marco nos estudos relativos a esse gênero literário²⁵. Trabalhou como jornalista em vários jornais e revistas do país²⁶, destacando-se como cronista.

²⁵ *Música popular e moderna poesia brasileira* - 1997

²⁶ Jornal do Brasil, Senhor, Veja, Isto é, O Estado de São Paulo, Manchete e O Globo

O crítico Wilson Martins considerou Affonso o sucessor de Carlos Drummond de Andrade, por desenvolver uma “linguagem poética que vem de Gonçalves Dias, Bilac, Bandeira e Drummond. Ele realmente substituiu o espaço que era ocupado por Drummond como cronista no “Jornal do Brasil” em 1984²⁷. Seu livro *Drummond, o gauche no tempo* (1990), é o resultado de sua tese de doutoramento (UFMJ) que recebeu quatro prêmios nacionais e é referência nos estudos drummondianos.

Durante a ditadura militar, ele se destacou pela coragem em publicar poemas cujo conteúdo apresentava uma forte crítica ao sistema vigente nas páginas políticas dos principais jornais do país. Um de seus poemas mais famosos desse período, “Que país é este?”, foi traduzido para o espanhol, inglês, francês e alemão e se transformou em *post* com milhares de reproduções afixadas nas paredes de sindicatos, universidades e bares. Produziu durante esse período uma série de poemas para a televisão que foram transmitidos a milhões de telespectadores em horário nobre pela rede Globo.

Lançou a revista *Poesia Sempre*, de circulação internacional, tendo organizado números especiais sobre a América Latina, Portugal, Espanha, Itália, França e Alemanha. Esse periódico, iniciado quando esteve à frente da Biblioteca Nacional, foi um importante veículo de divulgação que projetou grandes nomes da poesia brasileira no mercado nacional e internacional.

Tem participado de diversos encontros internacionais de poesia em vários locais do mundo desde a década de 1980 e recebido vários prêmios nacionais, com destaque para o da Associação Paulista de Críticos de Arte pelo “conjunto de obra”.

O poeta, cujo nome indica uma duplicidade que se desdobra em sua missão artística, ainda se mostra duplo em outros aspectos.

²⁷ Disponível em http://www.releituras.com/arsant_bio.asp

Os duplos F e N de um poeta DUPLO²⁸

Sexto filho da prole de uma família de classe média brasileira, herdou o nome²⁹ do avô materno, imigrante italiano que veio para o Brasil no século XIX, e o sobrenome³⁰ de seu pai que era mineiro de Ouro Preto.

O pai era um oficial militar³¹ que participou das revoluções de 1930 e de 1932, além de lecionar Esperanto e estar sempre lendo um livro. A mãe³² era protestante e possuía muitos irmãos que eram pastores. Ele havia sido destinado a ser pastor evangélico também e, na adolescência, pregava o evangelho “pelas esquinas, morros e favelas de Juiz de Fora, tentando salvar os homens do pecado” (RICCIARDI, 1991, p.414).

Teve uma infância, segundo ele, “riquíssima”. Aprendeu muito com as diversas personalidades de seus muitos irmãos e com o importante contato que teve com a pobreza, enquanto participou de trabalhos assistenciais da igreja. Considera que sua poesia foi afetada por essas experiências e por isso sua escrita “tem uma certa batida bíblica, queira ou não queira, porque desde zero anos de vida você ouve falar em Bíblia na sua presença. Isso fica muito marcado” (RICCIARDI, 1991, p. 414). Em seus poemas, demonstra um profundo conhecimento e familiaridade com a Bíblia que se reflete em uma constante produção intertextual e dialógica. Esse (re)aproveitamento e (re)escritura confere aos textos bíblicos uma adequação aos sofrimentos e inquietações do presente vivido pelo eu-lírico, como se nota no trecho do longo poema “Os desaparecidos” que integra o livro *Política e paixão* (SANT’ANNA, 1984, p. 23): “ 2/ Se fosse ao tempo da Bíblia, eu diria/ que carros de fogo arrebatavam os mais puros/ [...]”.

Nesses versos ARS ironiza a ação truculenta do governo ditatorial militar brasileiro (1964-1985) e faz uma referência explícita ao trecho bíblico que fala

²⁸ O título foi criado após observar que o duplo se manifestava como presença constante em sua poesia e se encontrava presente, também, nas letras dobradas de seu nome.

²⁹ Affonso Romano.

³⁰ Sant’Anna.

³¹ Músico militar.

³² De origem italiana.

do arrebatamento do profeta Elias por meio de um carro de fogo³³ o qual o conduziu ao céu, em uma tentativa de explicar o sumiço dos corpos dos muitos “desaparecidos” durante esse período da história brasileira.

Ele afirma³⁴ que os seus “poemas são muito autobiográficos” (RICCIARDI, 1991, p. 413) e no trecho do texto “Grafitos brasileiros” do livro *A catedral de colônia* (SANT’ANNA, 1985, p.35), podemos constatar a origem desse conhecimento bíblico: “[...]/ Desde a infância eu aprendi,/ com o profeta Daniel, a ler/ a mão de Deus escrevendo o nosso fim:/ MENE/ MENE/ TEKEL/ URFAZIM/ [...]”.

O intertexto se dá com o evento bíblico em que Baltasar, filho de Nabucodonosor rei da Babilônia, recebe uma mensagem divina inscrita na parede do palácio e, consultando seus sábios e conselheiros, não consegue decifrá-la. O profeta Daniel é chamado para desvendar o mistério ali escrito³⁵. No caso do poema ele se refere aos “grafitos” dos muros atuais e que são, para ele, indecifráveis. No poema, o substantivo “infância” é marca semântica de sua iniciação nos estudos bíblicos³⁶ por meio dos quais aprendeu sobre Daniel e os demais personagens que povoam sua obra poética.

Por conseguinte, sua criação foi impregnada de uma moral calvinista em que quase tudo era pecado. Da mãe herdou o pragmatismo e do pai o lirismo. “Então tem esses dois aspectos: o lírico e o pragmático que acabaram” (RICCIARDI, 1991, p. 414) marcando o poeta.

Na adolescência leu muito, sendo que Castro Alves foi o primeiro poeta que chamou a sua atenção. *A arte de escrever* do francês Antonio Albalat (lido aos 14 anos) foi o livro que despertou o seu interesse pela escrita e o deixou intrigado com o fato de haver uma arte de escrever. Em um período posterior de

³³ História bíblica encontrada no 2º capítulo do livro de II Reis no Antigo Testamento.

³⁴ Entrevista publicada no livro Auto-retratos, RICCIARDI, 1991.

³⁵ Texto bíblico encontrado no capítulo 5 do livro de Daniel no Antigo Testamento. (a leitura é a seguinte: *Mene — Mene, Tequel, Farsin*. Ou seja: *Mene*: Deus contou os dias do vosso reinado e fê-los chegar ao fim. *Tequel*: Vossa Majestade foi pesada na balança e era leve demais. *Farsin*: o vosso reino foi dividido e dado aos medos e aos persas).

³⁶ São muitos os poemas que demonstram a influência desses estudos da infância em sua produção artística, o que possibilitaria o desenvolvimento de um longo estudo a esse respeito. Quem sabe em uma proposta futura? Por hora tal intertextualidade será observada no tocante à temática que será objeto desta pesquisa.

leitura mais madura ele se interessa pela poesia de Drummond e pelos textos teóricos de Mário de Andrade.

Começou a escrever com cerca de 14 anos e aos 16/17 publicou seu primeiro artigo em jornal. Ele declara ter transferido para a poesia desde a adolescência “uma certa pulsão erótica e existencial”. Escrevia à máquina e essa escrita tinha, para ele, uma função catártica “Era a necessidade de organizar em metáforas, em linguagem, uma série de tumultos, esperanças, infelicidades do adolescente” (RICCIARDI, 1991, p.417). Para ele, a escrita é uma espécie de “resposta possível” diante de “emoções inexplicáveis” (RICCIARDI, 1991, p.417) e, em uma tentativa de explicar como surgem os textos, afirma que escreve de formas variadas, podendo demorar sete anos escrevendo um único poema ou fazendo-o de forma rápida. Consequentemente, o poema pode ser fruto de uma inspiração repentina ou pode surgir como fruto de um aprimorado trabalho intelectual.

Ele aponta que sua relação com a palavra é de dependência e que o ato da escrita funciona como uma forma de aliviar uma tensão que surge da necessidade vital de escrever. ARS faz distinção entre dois tipos de texto, a “poesia do canto”, que é uma poesia mais intuitiva e espontânea, e a “poesia da palavra”, que é mais dedutiva. Ele constrói o seu projeto poético entre esses dois extremos. Desse processo de compreensão, podemos perceber o duplo que o caracteriza como poeta: o canto e a palavra que dão título a seu primeiro livro (*Canto e palavra*). Nesse sentido, ele é duplo não apenas nas letras dobradas que aparecem em seu nome, mas em suas possibilidades de expressão poética.

Esse artista, que carrega o peso “missionário” da arte no próprio nome³⁷, elabora todo um programa poético que estabelece essa duplicidade desde o primeiro poema de seu primeiro livro até o seu último livro aqui analisado.

Em *Canto e Palavra* (1965) já aparece a tentativa de se auto definir como “um duplo” que se distingue dos demais. Ao longo de suas obras, a figura do duplo vai se cristalizando e se explicando pelos poemas que tratam do assunto.

³⁷ Que ajuda a definir o artista como “um duplo”, assim como duplas são as letras F e N de seu nome.

O poema “Canto e Palavra” (SANT’ANNA, 2007, v.1, p. 11), que abre o livro de mesmo nome, pode ser apresentado como uma introdução não só de suas publicações como também dessa definição do “duplo”. Esse texto é dividido em quatro partes numeradas (1, 2, 3 e 4), sendo que cada parte é um texto autônomo, mas integrado aos outros na formação de uma unidade significativa, como é muito comum em toda a sua produção artística.

Todo homem é vário,
Vário e múltiplo. Eu sou
menos: sou um duplo
e me contento com o que sou.

Fosse meu nome *legião*,
meu destino talvez fosse
a fossa e o abismo onde
a vara de porcos se embarcou.

Não sou tantos, repito,
sou um duplo
e me contento com o que sou.

A marca constante da primeira pessoa do singular (eu-lírico), em contraste com a terceira pessoa que aparece em relação a duas situações. A primeira se refere a “todo homem” com o qual estabelece uma comparação de inferioridade³⁸, pois ARS se apresenta como “um duplo” enquanto “todo homem” é vário e múltiplo. Embora a comparação seja explicitamente de inferioridade, o eu-poético se contenta com isso³⁹. A segunda situação serve para representar a vara de porcos.

Em um processo de intertextualidade com a Bíblia, no trecho em que Jesus, ao expulsar um demônio que se autodenomina *legião*, concede o direito que esse se aloje em uma vara de porcos que se precipita no abismo⁴⁰, o uso alegórico dessa imagem ressalta a diferença de ARS, formando, paradoxalmente, uma superioridade em relação a “todo homem”.

³⁸ “Eu sou menos”.

³⁹ “e me contento com o que sou”.

⁴⁰ Esse texto encontra-se no capítulo 5 (versículos de 1 a 20) do livro de Marcos no Novo Testamento.

Nessa autodefinição, muitas são as marcas semânticas que comprovam o seu envolvimento com a “ars”. Na anáfora⁴¹, “sou um duplo”, há um reforço não só pela repetição como pelo uso do próprio verbo⁴². Na primeira estrofe essa afirmação vem logo após a comparação de inferioridade e na última ela vem após uma expressão semelhante⁴³ que poderia ter o mesmo sentido se não fosse a presença da segunda estrofe em que ele ressalta o risco que pode haver no fato de se ser múltiplo⁴⁴. Interpondo-se entre essa estrutura paralelística, essa estrofe concede à última um caráter paradoxal que apresenta o “menos” como sendo “mais”, ou de maior valor.

O substantivo “duplo”, que vem determinado aparentemente por um artigo indefinido, mas que ao longo do poema se confirma como um numeral cardinal, confere à expressão um caráter paradoxal que parece se confirmar ao longo do texto.

A anáfora presente nos versos finais da primeira e da última estrofe⁴⁵, confirma esse paradoxo, pois na primeira estrofe o verso possui uma conotação negativa⁴⁶, mas, ao contrário, esse mesmo verso na última estrofe possui uma conotação positiva.

Na parte 2 do mesmo poema o *eu-lírico* passa a apresentar os aspectos particulares desse homem duplo que parece explicar o título do livro e do poema:

Sou primeiro o canto
e o que cantou
e só depois – palavra
e o que falou

Meu corpo testifica esse conflito
quando entre palavra e canto
não se perde ou se dissipa,
mas se afirma
e me redime.

O homem primeiro é o canto.
Só depois se organiza,
se acrescenta,
se articula,

⁴¹ Figura de linguagem bastante presente em toda sua obra poética.

⁴² “repito”.

⁴³ “Não sou tantos”

⁴⁴ “meu destino talvez fosse/ a fossa...”

⁴⁵ “e me contento com o que sou”

⁴⁶ Por causa do comparativo de inferioridade.

se clareia de palavras
e dissipa o que são brumas.

Se o canto é o eu fluindo,
a palavra é o eu pensando.
Na palavra eu sempre guio,
mas no canto eu sou guiado.

O canto é o que atinjo
(ocultamente) sem me oferecer,
é quando, de repente
eu me descubro
- sem querer.

A palavra, ao contrário,
é o ato claro,
o talho e o atalho
- no objeto,

embora seja como o corpo
um ser concreto
e como o mito
- um ser incerto.

Os significados giram em torno de dois substantivos (canto e palavra) que funcionam como os dois lados desse homem que formam o título do poema e do livro (Canto e Palavra). Para entender esse Ser duplo, é preciso um texto paradoxal que se vai construindo na formação da imagem do todo que é o *eu-lírico*. O homem primeiro é o canto (“o eu fluindo”, aquele que guia, o impulso, a pulsão, “atinjo...sem me oferecer”, o incerto) e só depois é que “se organiza, se acrescenta, se articula, se clareia de palavras”, a palavra é “o eu pensando”. Na perspectiva da morte do autor e da ausência dele frente ao texto escrito, temos o autor-pessoa (Affonso) e temos a personagem acabada (autor-criador = ARS) que favorece uma visão transgrediente⁴⁷ diante da obra escrita. Podemos mesmo dizer que a personagem da lírica (eu-lírico) está morta, pois cada poema permite essa noção de completude e acabamento.

A forma lírica aí se introduz de fora e expressa não a relação da alma vivenciadora consigo mesma, mas a relação axiológica do outro como tal com ela. Isso torna essencial e axiologicamente tensa a posição de distância axiológica do autor na lírica; ele deve aproveitar ao máximo o privilégio de estar fora da personagem (BAKHTIN, 2003, p.153).

⁴⁷ Em uma concepção bakhtiniana que expressa a visão do todo que só é possível ao outro, pois o Ser-em-si não é capaz de vislumbrar tudo a respeito de si mesmo.

Por esse olhar se completa o ciclo do duplo “Canto e Palavra”, ou seja, o canto refere-se ao autor (Affonso) em cuja pulsão erótica (Eros) transpira os sinais de vida e a palavra refere-se ao *eu-lírico* (ARS) cujo enredo completo na forma escrita nos permite relacioná-lo a Tânetos. Assim chegamos a uma caracterização do poeta duplo: “Não importam os polos opostos, mas sim os complementares: vida com morte, morte com vida, [...], o duplo fundamental” (MOTA, 2014, p.74). Portanto, é pelo olhar desse “duplo fundamental” que passaremos a observar o seu caráter bipartido. Nesse ponto é mister que voltemos ao “ser ou não ser” de Hamlet, que deverá ser traduzido como o “ser e não ser”, o duplo original que engendra os poemas que serão analisados na presente pesquisa.

Quando perguntado “Quem é Affonso Romano de Sant’Anna?” ele responde:

Olha, poderia dizer que sou pela minha poesia e pela prosa limpidamente explicado.

O primeiro livro que eu publiquei começa com um poema que diz:

*Todo homem é vário
vário e múltiplo
Eu sou menos
sou um duplo e me contento
com o que sou*

O poema vai explicando essa duplicidade truncante da palavra. Por coincidência, o livro mais recente que publiquei se abre com um poema chamado “O duplo” (RICCIARDI, 1991, p.418).

Nessa entrevista, dada em outubro de 1988, o poeta faz uma referência ao *Catedral de colônia* como sendo o seu último livro cujo primeiro poema se chama “O duplo” (SANT’ANNA, 2007, 2.v., p. 34), já citado anteriormente e que passaremos a analisar:

Debaixo da minha mesa
tem sempre um cão faminto
- que me alimenta a tristeza.

Debaixo de minha cama
tem sempre um fantasma vivo
- que perturba quem me ama.

Debaixo de minha pele
alguém me olha esquisito
- pensando que eu sou ele.

Debaixo de minha escrita
há sangue em lugar de tinta
- e alguém calado que grita.

A anáfora se manifesta de forma bastante enfática, criando um paralelismo sintático⁴⁸ que reforça a imagem desse “homem duplo”.

O verbo “ter” bem como o verbo “haver”⁴⁹, no sentido de existir, estão na terceira pessoa do singular para se referir a um sujeito inexistente⁵⁰, que reforça a presença do pronome indefinido “alguém” por duas vezes, lançando assim a incógnita ao leitor: quem é esse “alguém” que “tem” e que “há” em mim?

No caso do verbo “ter” há ainda o reforço do intensificador “sempre”, que confere um caráter permanente a esse verbo de traços transitórios. Logo, há sempre esse alguém em mim (“Eu sou ele”). Nessa “esquisita” presença há um paradoxo, como no poema “Canto e palavra” analisado anteriormente, que exprime a “contradição em progresso”⁵¹ de um “homem duplo”. Na primeira estrofe, o eu-lírico declara que sua tristeza é alimentada por um “cão faminto”, na segunda estrofe temos a figura de um “fantasma vivo” e na última estrofe esse “alguém calado que grita”.

Ao longo das estrofes ocorre uma gradação que parte de elementos mais exteriores (a mesa) até chegar ao elemento mais íntimo e pessoal de ARS: a escrita, assim como há uma progressão que principia em um sentimento universal (a tristeza) até chegar à sua essência que é a própria vida que se inscreve nos poemas (“sangue em lugar de tinta”). “Dou muito peso a tudo que uma poeta ou um poeta deixam escrito em papel. Um poema, dístico que seja, ou aforisma, é assinatura em sangue. Tipografia tatuada no papel”, afirma Moriconi (2002, p.140).

Por conseguinte, a relação entre esse “ser” “canto” e o seu “não ser” “palavra” é uma relação antagônica, antitética e conflitante que busca a integração que dá origem ao paradoxo (“alguém calado que grita”).

⁴⁸ “Debaixo de minha... mesa/cama/pele/escrita”

⁴⁹ Iniciando o segundo verso da primeira, segunda e quarta estrofes.

⁵⁰ Verbos impessoais.

⁵¹ Verso retirado do poema “Edital” do livro *O lado esquerdo do meu peito* – 1992, p. 136.

Na já citada entrevista ARS, declara que: “a minha tarefa, o meu esforço, é exatamente não harmonizar nem conciliar, mas entender as minhas contradições. Então a minha vida é exatamente o espaço que eu tento preencher entre as minhas contradições” (RICCIARDI, 1991, p.418).

São muitos os poemas que prosseguem na busca por esclarecer esse caráter duplo: “ser e não ser”. Tais poemas podem ser percebidos algumas vezes como temática central, outras permeando os versos de poemas que tratam de outros temas como elemento central. Suas obras passam por uma transição gradual que ocorre com maior força após 1992, demonstrando as adaptações necessárias frente a novas demandas de novos tempos, os tempos hipermodernos.

O poema “O Duplo”, que abre o livro *A Catedral de Colônia* (1985), analisado anteriormente, embora não integre o *corpus*, serve como reflexo de um momento de transição entre os tempos modernos/pós-modernos e os tempos hipermodernos que se refletem em sua produção poética. Dentre as muitas características desse momento de transição, é notória a passagem de produções poéticas mais longas⁵², para composições mais curtas. No citado livro, dos 59 poemas que formam o seu total, 40 deles podem ser considerados longos⁵³; enquanto o livro anterior, *Política e Paixão* (1984) é formado por cinco longos poemas (100%).

Já no primeiro livro a integrar o nosso *corpus* - *O lado esquerdo do meu peito* (1992), de um total de 152 poemas, apenas 19 são longos (aproximadamente 12%). Essa tendência por poemas mais curtos será seguida nos próximos livros do poeta. Em *Textamentos* aproximadamente 4% são longos, *Vestígios* (2005) aproximadamente 15%, coincidentemente, em *Sísifo desce a montanha* (2011) teremos aproximadamente 15% dos poemas podendo ser considerados longos.

Esses dados se tornam relevantes quando comparados à produção poética anterior a 1992⁵⁴, cujo percentual de poemas longos ultrapassa a casa

⁵²Considerados como poemas longos aqueles que ocupam uma página inteira do livro, acima de 30 versos.

⁵³ Aproximadamente 67% do total de poemas do livro

⁵⁴ Anexo 2 - quadro contendo os percentuais de poemas longos presentes nos quatro livros que são publicados de 1965 a 1991 na p. 132.

dos 80%. Observando a produção poética de 1965 até 2011 é inevitável perceber que houve uma mudança na forma de escrever e que o livro *O lado esquerdo do meu peito* (1992) pode ser identificado como o momento inicial dessa nova escrita que se manifesta com formas mais sintéticas, mas não menos significativa, tendência que já começa a se manifestar no livro *A Catedral de Colônia – 1985*, considerado como um momento de experimentação daquilo que será notado de forma mais efetiva na produção posterior a 1992.

A década de 1980 é, na verdade, um momento de passagem a um outro estágio na poesia brasileira e que se faz sentir na produção de ARS, de acordo com Moriconi (2002, p.135):

Os anos 70 deixaram sua marca entre outros motivos porque, de dentro da hegemonia da canção como manifestação do poético, propiciam a reação literária que prosperaria e acabaria na verdade por definir boa parte do cenário poético do fim do século. Se a poesia dos anos 70 não representou “progresso” da poesia brasileira, certamente ela representou o início de uma recuperação de terreno e de auto-estima, deixando para trás a sensação de “emparedamento”.

Nesse novo momento que se configura a partir da década de 1980, há o predomínio do poema curto, não como consenso, já que o respeito pela diversidade está presente não só no âmbito social. Alguns artistas ainda optam pelo verso longo e prolixo, mas a tendência geral é o poema curto, o verso curto, o “menos” que vale (significa) “mais”.

No caso da poesia dos anos 70, a circunstância histórica, cotidiana ou pessoal, é tema e, modelo formal para o poema. No regime da rarefação instaurada pela hegemonia do poema curto, o verso de circunstância projeta-se como anotação casual do instante vivido, simulacro do motor do acaso na banalidade das horas (MORICONI, 2002, p. 136).

À vista disso, essa década é vista como um tempo fronteiro entre o “modernismo que busca uma expressão poética comum ao brasileiro universal e a segunda fase pós-modernista (iniciada em 1984) que busca a individualidade em uma democracia de diversidades, de diferenças” (MORICONI, 2002, p.141). Esse é mais um fator na escolha dos quatro livros que compõem o *corpus*, posto que a intenção é trabalhar a poética hipermoderna na perspectiva da morte e

esses quatro livros, além do período de publicação, ainda apresentam aspectos que caracterizam essa produção como sendo pertencente a um período posterior à “segunda fase pós-modernista” citado por Moriconi.

ARS se considera um “autor tardiamente aparecido em livro, apesar de ter começado a publicar em jornal desde os dezessete anos” (RICCIARDI, 1991, p.412). Já publicou mais de 40 livros entre poesia, crítica, ensaios e crônicas. Sua produção poética publicada no Brasil segue a cronologia a seguir.

Canto e Palavra- 1965 - Imprensa Oficial de Minas Gerais

Poesia sobre Poesia- 1975 - Imago/RJ

A Grande Fala do Índio Guarani- 1978 - Summus Editorial/SP

Que País é Este?- 1980 - Civilização Brasileira - 1984 - Rocco/RJ

A Catedral de Colônia e Outros Poemas- 1987 - Rocco/RJ

A Poesia Possível (poesia reunida) - 1987 - Rocco/RJ

O Lado Esquerdo do Meu Peito- 1991 - Rocco/RJ

Epitáfio para o século XX (antologia) - 1997 - Ediouro/SP

Melhores poemas de Affonso Romano de Sant'Anna - Global/SP

A grande fala e Catedral de Colônia (ed. comemorativa) -1998 - Rocco, Rio

O intervalo amoroso (antologia). - 1999 - L&PM/Porto Alegre

Testamentos - 1999 - Rocco/RJ

Vestígios - 2005 - Rocco/RJ

Sísifo desce a montanha – 2011 – Rocco/RJ

Integram o *corpus* os livros que foram publicados após o ano de 1991, pois o período da hipermodernidade será o parâmetro de contextualização histórica adotado para a análise.

Tanatografia na obra de ARS

*A criança nasce sob o sortilégio da morte.*⁵⁵

O tema que se firma no duplo original (“ser e não ser”⁵⁶), aparece com expressiva frequência no *corpus*. Nas análises quantitativas foram observados

⁵⁵ MOTA, 2014, p. 82.

⁵⁶ Essa expressão, extraída da fala de Hamlet, será sempre usada com letras minúsculas e entre aspas e referem-se à vida e à morte, respectivamente.

percentuais bastante elevados da presença da temática da morte em relação ao total de poemas. Mas apresentaremos esses dados estatísticos de forma mais detalhada no próximo capítulo. Por hora, observar-se-á como essa temática se manifesta nas obras anteriores, posto que a produção se integra formando um projeto artístico coeso, conforme já ficou dito anteriormente. Ao ler o conjunto da obra, é inevitável perceber que a morte não é uma preocupação que ocupa apenas o espaço da produção aqui considerada hipermoderna, mas ela sempre se fez presente em toda a produção poética de ARS.⁵⁷

De 1965 a 1985 há uma frequência bastante alta de poemas com vocábulos cujo campo semântico está ligado à morte, mas o percentual de poemas que apresentam a finitude como tema central é bem reduzido, dentre os quais destacam-se o primeiro poema que aparece no livro de 1965, “A morte do corpo”, e a série de poemas dedicados ao tema⁵⁸ no livro *Política e Paixão* (1984).

É possível que essa grande presença de vocabulário que pertence ao mesmo campo semântico da morte se manifeste por causa do período da ditadura militar vivido pelo poeta e retratado de forma crítica e engajada em grande parte de sua produção anterior a 1985 e que muda para um caráter mais individual após esse período. É importante notar que a morte era tema imprescindível a quem se dispunha a “cantar” aquele período histórico de forma crítica e desnuda.

Em seu primeiro livro (*Canto e Palavra* – 1965) Affonso apresenta, imediatamente após o poema inicial “Canto e palavra”, uma série de onze poemas a respeito do corpo. Essa preocupação e apego ao corpo é notada em muitos outros poemas de outros livros e pode se configurar como uma característica da década de 1980 que se antecipa na obra de ARS de forma ainda tímida e sutil: “Entre os marginais, é total a descrença em relação a grandes projetos, começando pelos literários. (...) Sobra o apego ao corpo. Que se estende como traço até os anos 90” (MORICONI, 2002, p.136). Ainda que o livro seja muito anterior à década de 1990, traços dessa inquietação já podem

⁵⁷ Anexo 3 - gráfico demonstrativo da presença do tema da morte na obra de ARS, p. 133.

⁵⁸ “De que vivem e morrem os poetas”, “O homem e a morte”, “Minha morte alheia”, “Notícias de morte” e “Leitura do morto”.

ser percebidos sem abandonar a responsabilidade social do poeta em denunciar os problemas vivenciados por ele.

O longo poema de 78 versos que finaliza a série a respeito do corpo tem como título “A morte do corpo” (SANT’ANNA, 2007, v. 1, p. 27) e apresenta as ideias iniciais da morte que se desdobrarão ao longo de toda a sua obra:

1
 Não sei se a morte é um mito apenas
 [...]
 Mas tenho contra ela,
 que é imprevisível no tempo
 com seu tinir de correntes
 e seu bater de terra no caixão.

Tenho contra ela, que aniquila
 Nós em nós e nós nos outros,
 Com seus ossos laminados
 E retorcidos na memória.

Tenho que dizima os nossos mitos
 quando dizima o mito-corpo,
 e é completa em sua devassa de carnes,
 [...]

E mais: tenho que é mesquinha,
 mais que medonha, em seu cortejo
 de coroas, lágrimas e espinhos
 pingando sobre o morto.
 E seu ar roxo-cinzeno,
 azul-marinho
 crepusculento.

E tenho, enfim, que ela não está
 por aí solta como qualquer mito-infame.
 Está cá dentro, a sinto:
 enterrada na vida,
 agarrada com a vida,
 debruçada na vida,
 espiando a vida.

E o difícil é saber
 onde começa uma e termina a outra,
 onde
 boca e cloaca
 se confundem,
 o que fazem aí na espreita
 e o que pretendem de nós
 - as duas.

Essa primeira parte do poema é uma busca por definir a morte e as sensações causadas por ela, por esse motivo temos um texto que se firma na

alta ocorrência de substantivos que formam sua base significativa na oposição semântica entre morte (morte, alfanje, terra, corpo, correntes, ossos, mito-corpo, cortejo, coroas, lágrimas, espinhos, morto) e vida (mito-infante, vida, memória). A morte é metaforizada em mito que passa por um processo de morte (mito-corpo - Tântatos) e vida (mito-infante - Eros) que nos remete ao mito de Sísifo⁵⁹, esse infante que luta entre o limiar da vida e da morte ao rolar eternamente a sua pedra. Ao mesmo tempo em que a morte é metaforicamente definida como mito, o eu-lírico semeia a dúvida a respeito dessa definição (não sei).

A subjetividade é bastante frequente, não só nesse poema, mas em toda a série de poemas que trata do corpo; inicialmente ARS se mostra por meio verbos na primeira pessoa⁶⁰, a seguir o tema é universalizado com o uso recorrente da primeira pessoa do plural (nós). A terceira pessoa é usada para referir-se à “morte” e para ela são destinadas as determinações mais significativas⁶¹. Assim ela é descrita como imprevisível e mesquinha e que está sempre à espreita para nos aniquilar e dizimar a todos.

Mas em contraposição a esse mito implacável, temos a memória que se apresenta como um elemento de resistência que sobrevive para além da morte, como se pode observar na parte 2 desse poema (SANT’ANNA, 2007, v. 1, p. 27):

2
Morituri mortuis
 - digo ao corpo
 ali
 morto
 num sorriso de vermes.

Cada vez que eu te anoiteço
 é como se fosse adeus.

Ontem vivo hoje morto
 ali.

[...]

Vivo o amanhã
 de hoje cavando
 com as unhas do cão
 e penso no que te espera:

⁵⁹ A respeito desse último mito falaremos mais detalhadamente no último capítulo.

⁶⁰ Sei, tenho, sinto.

⁶¹ Imprevisível, mesquinha, medonha.

sarcófago de vermes e esquecimento,
[...]

Tenho levado amigos ao cemitério
ao pôr-do-sol, em clarinetas de adeus
- e sei
que um homem não cabe inteiro num caixão:
há que sobrar para fora
 mãos aflitas,
 olhos noutros olhos,
 a voz alada,
 o gesto na memória.

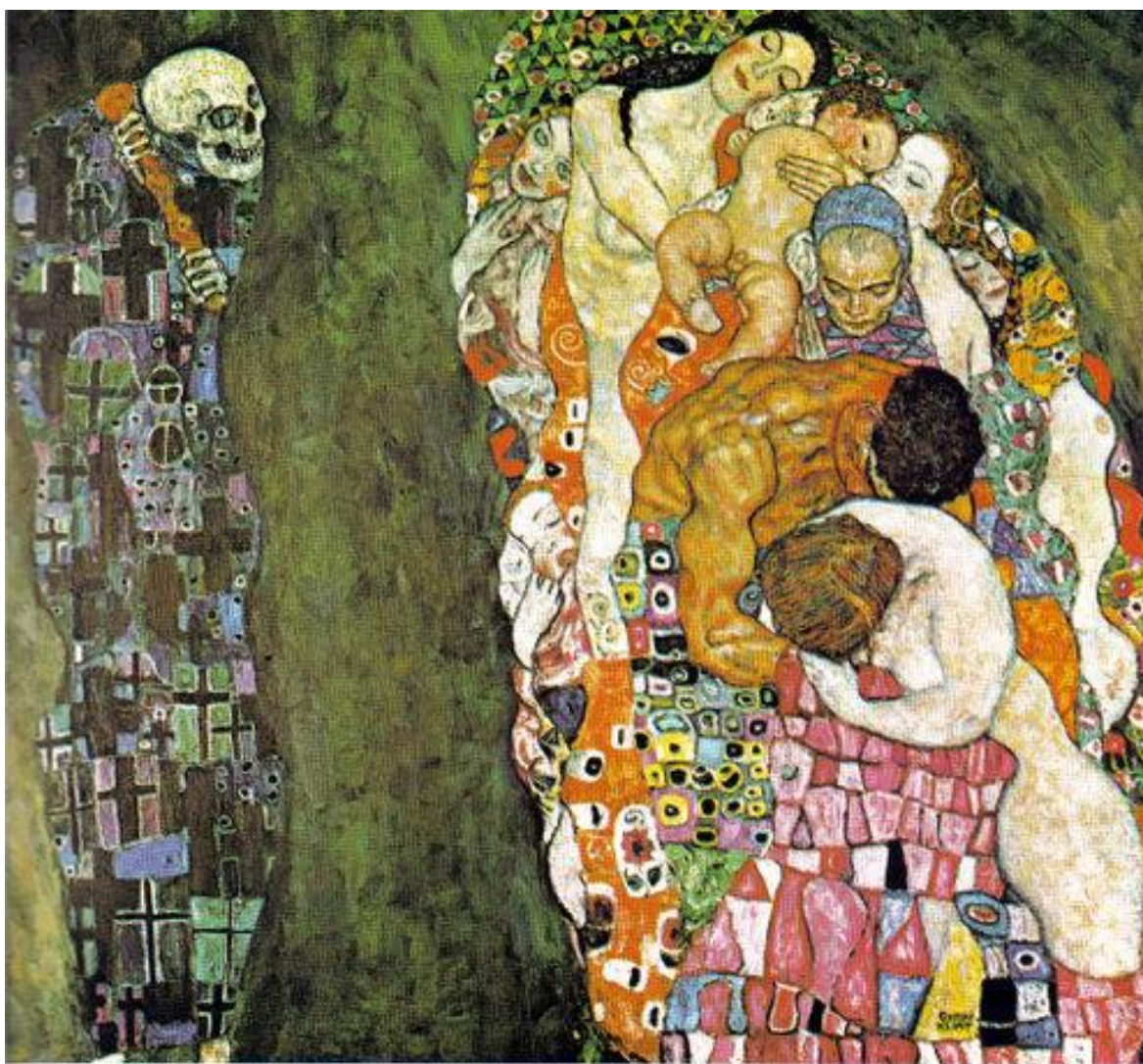
Tenho levado amigos ao cemitério.
Um dia enterrarei para nunca mais.
 Morituri
 Mortuis.

Enquanto na primeira parte do poema é visível a premente preocupação em definir essa “Morte do corpo”, na segunda parte a preocupação está em caracterizá-la, donde se percebe a prevalência de adjetivos e advérbios situados em campos semânticos que se opõem. De um lado temos os determinantes do “corpo vivo” (doirado, na praia, no espelho) e de outro os do “corpo morto” (putrefato, estagnado, num caixão, ao cemitério). Nesse trecho a memória reaparece como elemento de resistência contra a finitude, mas também ela (a memória) terá no último capítulo uma atenção especial, quando se propõe fazer o cruzamento das ideias contidas nos quatro livros analisados.

Destarte, notar-se-á que o “ser” e o “não ser” não só se colocam como tema central de alguns poemas desse período de produção que antecede o período analisado de forma mais detalhada na pesquisa, mas também revelam alguns posicionamentos ideológicos que se (re)afirmarão durante as análises. Mas fiquemos com a ideia desse mito que “está cá dentro”, “enterrada”, e “debruçada” na vida, “espiando” a vida.

Capítulo II – Tânetos

O mito que se instalou em nosso espanto está presente nos quatro livros os quais passaremos a analisar de forma mais específica a partir de agora com apresentação de alguns resultados iniciais⁶². Por hora, observemos a tela de Klimt.



A Vida e a Morte (1915) – Gustav Klimt (1862-1918)⁶³

⁶² Partindo do cruzamento desses resultados, faremos a exploração geral do *corpus* no próximo capítulo.

⁶³Disponível em https://www.google.com.br/search?q=a+vida+e+a+morte+de+klimt&rlz=1C1AVNC_enBR627B

Certamente que esse não é o quadro mais famoso do pintor francês Gustav Klimt, mas é possível conjecturar que seja sua obra mais mórbida. Quando analisada de perto, observa-se que ela representa bem o estilo particular de suas obras e carrega as características básicas desse estilo com riqueza de detalhes no traço característico da composição em “pequenos pedaços” em cores variadas que compõem a imagem principal. Esse estilo bastante particular lembra os vitrais de arte gótica da Idade Média.

A morte personificada pela imagem de uma caveira possui olhos, o que difere desta imagem habitualmente usada para representar esse mito o qual normalmente aparece com o côncavo do olho vazio a simbolizar sua origem de sombra. À espreita, em posição de ataque, avaliando a vida que se manifesta à sua frente, parece admirar a felicidade desses seres viventes com seu olhar atento. Será que está a tramar uma aparição repentina que quebrará a harmonia ali manifesta? É esse sentimento de incerteza retratado por Klimt que deve aqui representar a visão da humanidade em relação à morte em todos os tempos.

Vestindo uma túnica azul repleta de cruzes negras de formas variadas que representam, normalmente, a morte em inscrições tumulares, a morte carrega um cetro vermelho com as duas mãos, representando o seu poder sobre a vida. Chama-nos a atenção a sua postura contemplativa que observa a vida a qual se manifesta ricamente à sua frente, onde temos uma imagem que mistura elementos da vida: uma criança, que parece recém-nascida, nos braços de sua mãe; provavelmente um casal à frente e diversas outras figuras humanas.

A vida é apresentada com vestes mais coloridas e “alegres”, com uma perceptível displicência, são pessoas das mais variadas idades e aparências que se encontram ou com olhos fechados ou com a cabeça curvada, agindo como se não tomassem conhecimento, como se não tivessem consciência de que a morte está a observá-los e pode entrar em ação a qualquer momento, sobre qualquer um dos viventes. Assim, a morte não tira os olhos da vida, enquanto os vivos aparentam nem se darem conta da existência do mito.

No clima de instabilidades e incertezas que ronda a consciência da finitude humana, mesmo que pareça que ela não existe, surgem tentativas de entender e explicar a morte como um dos grandes mistérios da vida nos mais diversos períodos da história da humanidade. É justamente nessa busca que encontramos os mais variados mitos ao redor do mundo, mas aqui o nosso foco é a sociedade ocidental do período já delimitado como hipermodernidade e as muitas influências históricas que esse ser hipermoderno sofreu em sua formação enquanto indivíduo. Portanto, a tela de Klimt, bem como o pensamento do período em que ela foi pintada foi basilar na formação desse indivíduo hipermoderno.

Nesse foco temos o mito de Tânatos⁶⁴ ou Thánatos. Os gregos eram muito apegados à vida, além disso, o mistério e desconhecimento frente à falibilidade da vida gerava temor como em toda sociedade. Essas incertezas deram origem a um mito que tentava dar conta de explicar esse mistério e amenizar o terror, dando um sentido final aos seres vivos.

Pode ter sido esse temor e incerteza que fizeram com que Tânatos fosse um mito tão apagado nos registros mitológicos que chegaram a nós. Na concepção de morte, destaca-se o deus do reino dos mortos, Hades, como aquele que representa o destino final, a morada dos mortos.

Essa “morada” é pouco conhecida, mas era descrita como um lugar subterrâneo, cortado por vários rios e que possuía divisões em campos por “classes” de mortos. Cada morto era mandado a um campo que correspondia ao que fora em vida, assemelhando-se, em alguns aspectos, às recompensas *pós-mortem* dadas a quem levou uma vida digna na concepção cristã. As regras para se chegar ao Hades eram, além de estar morto, ser enterrado e ter com que

⁶⁴ Θάνατος TÂNATOS Personificação da morte (cf. Eurip. Alc. passim). A dupla Hipnos e Tânatos, irmãos em Hesíodo Theog. 212, está atestada em uma cratera de figuras vermelhas de Eufônio, ca. 515 a. C. Tentou-se propor um tema *dhne-, θνα- (sobre o qual se criou por alternância morfológica θαν-) e um tema *dh npara θάνατος. Também para encontrar uma etimologia plausível se pode propor uma inicial *dhw-: evoca-se então o aoristo sânscrito á-dhvanī-t, "ocultou-se, desapareceu", participio dhavan-ta-, "obscuro". Seu uso no sentido de "morrer" resultaria de um eufemismo (Chantraine, DELG, s. v. θάνατος). Dicionário Etimológico da Mitologia Grega. Última atualização: 25/04/2013 Linguagem: protoghese. Número de termos: 953. Disponível em www.demgol.units.it, consulta em 13/06/2013.

pagar a travessia do rio Aqueronte, cuja cobrança era feita pelo barqueiro Caronte.

Importa saber que o Hades era o lar dos irmãos gêmeos Tânatos (deusa da morte) e Hipnos (deus do sono), auxiliares do deus Hades⁶⁵ na administração dos Campos Elísios. Mas Tânatos era o deus das mortes não violentas e as Queres, suas irmãs, eram responsáveis pelas mortes inesperadas e violentas. Tânatos é a figura mitológica grega que ocupa a posição de imagem personificada da morte com entranhas de bronze e coração de ferro e possuía a atribuição de conduzir os mortos ao Hades.

Há duas versões para sua origem, ele seria filho apenas de Nix (a noite, filha do Caos), ou ainda filho de Nix e Érebo (a noite eterna do Hades), donde temos o oco do olho que é negro como a noite em algumas tentativas de retratá-lo. Tânatos tem seu papel obscurecido pela figura de Hades na mitologia, assim, acabamos associando mais a figura de Hades à morte que de Tânatos, talvez porque o destino dos mortos importasse mais que o ato da morte⁶⁶ em si.

Uma das poucas histórias que encontramos falar de Tânatos é no mito de Sísifo que, após despertar a ira de Zeus, é condenado à morte. Então Zeus envia Tânatos para o conduzir ao Hades, mas o deus da morte acaba sendo enganado por Sísifo que o aprisiona e, assim, a morte é detida e ninguém podia morrer. Esse fato causou a ira de Hades e Ares, pois os mortos eram necessários para que eles continuassem suas obras.

Nesse ponto convém recuperar a pergunta inicial feita por ARS e que foi apresentada na introdução: “... porque o século XX [...] desenvolveu essa disciplina chamada tanatologia, esse amor à morte [...]? Claro que foi um século onde se matou muito [...] nunca houve tanto sangue na história como o século XX...”⁶⁷, conforme se observará na análise do poema “Epitáfio para o Séc. XX” (SANT’ANNA, 1992, p. 61):

1. Aqui jaz um século
onde houve duas ou três guerras

⁶⁵ O nome “Hades” representa o deus e o seu reino.

⁶⁶ Que retirava o homem do convívio com os demais viventes.

⁶⁷ Programa Diálogos – Arte contemporânea Parte 2. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PdDotBgHzmk>, acesso em 10/02/2015, transcrita no anexo 15, p. 137.

mundiais e milhares
de outras pequenas
e igualmente bestiais.

2. Aqui jaz um século
onde se acreditou
que estar à esquerda
ou à direita
eram questões centrais.

3. Aqui jaz um século
que quase se esvaiu
na nuvem atômica.
Salvaram-no o acaso
e os pacifistas
com sua homeopática
atitude

- *nux-vômica*.⁶⁸

4. Aqui jaz o século
que um muro dividiu.
Um século de concreto
armado, canceroso,
drogado, empestado,
que enfim sobreviveu
às bactérias que pariu.

5. Aqui jaz um século
que se abismou
com as estrelas
nas telas
e que o suicídio
de supernovas
contemplou.
Um século filmado
que o vento levou.

6. Aqui jaz um século
semiótico e despótico,
que se pensou dialético
e foi patético e aidético.
Um século que decretou
a morte de Deus,
a morte da história,
a morte do homem,
em que se pisou na Lua
e se morreu de fome.

⁶⁸ *Strychnos nux-vomica*. *Nux vomica* (*Strychnos nux-vomica* L.) Origem *Strychnos nux vomica*, a noz vomica, é a semente do fruto da árvore que dá a noz-vômica, árvore da Ásia do Sudeste, da família das loganiáceas, que cresce no estado selvagem na Índia, em Ceilão e na Indochina. A tintura-mãe, preparada a partir da semente seca, contém os mesmos alcaloides tóxicos que *Ignatia*, a *estricnina* e a *brucina*, mas em proporções diferentes. As preparações à base de *estricnina* eram utilizadas antigamente como estimulante, tônico cardíaco, nas gripes, na neurastenia, nas perturbações digestivas, na impotência, e em certas formas de paralisias. Indicações: Perturbações do carácter, Insónia dos hiperativos. Disponível em <http://guiahomeopatico.com/nux-vomica/>, consulta em 30/04/2015.

7. Aqui jaz um século
que opondo classe a classe
quase se desclassificou.
Século cheio de anátemas
e antenas, sibérias e gestapos
e ideológicas safenas;
século tecnicolor
que tudo transplantou
e o branco, do negro,
a custo aproximou.

8. Aqui jaz um século
que se deitou no divã.
Século narciso & esquizo,
que não pôde computar
seus neologismos.
Século vanguardista,
marxista, guerrilheiro,
terrorista, freudiano,
proustiano, joyciano,
borges-kafkiano.
Século de utopias e hippies
que caberiam num chip.

9. Aqui jaz um século
que se chamou moderno
e olhando presunçoso
o passado e o futuro
julgou-se eterno;
século que de si
fez tanto alarde
e, no entanto,
- já vai tarde.

10. Foi duro atravessá-lo.
Muitas vezes morri, outras
quis regressar ao 18
ou 16, pular ao 21,
sair daqui
para o lugar nenhum.

11. Tende piedade de nós, ó vós
que em outros tempos nos julgais
da confortável galáxia
em que irônico estais.
Tende piedade de nós- modernos medievais -
tende piedade como Villon
e Brecht por minha voz
de novo imploram. Piedade
dos que viveram neste século
per seculae seculorum.⁶⁹

⁶⁹(Lat. /per sécula seculórum/) loc.adv. 1. Para sempre. [F.: do lat., 'pelo século dos séculos']. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/per%20saecula%20saeculorum#ixzz3YnxNby23>, acesso em 30/04/2015.

O título é interpretado como uma sátira a um século que ainda não morreu, mas já está quase; ou como um elogio fúnebre⁷⁰ a ele. Levando em consideração o tema do texto, o título pode ser entendido como um elogio aos grandes feitos “mortais” do século XX, ainda mais se levarmos em consideração a concepção de que o breve século XX teve seu desmoronamento final a partir de 1991 (HOBBSAWM, 1995).

Nota-se a preocupação primordial em caracterizar o século XX pela prevalência dos adjetivos, em especial nas nove primeiras estrofes que funcionam ora como determinantes do próprio século⁷¹; ora como determinantes de outros substantivos que ajudam a caracterizá-lo⁷².

Essa grande ocorrência de adjetivos demonstra as asperezas desse período, sendo possível perceber o caráter irônico do epitáfio. Tal abundância é uma característica comum em epitáfios os quais buscam louvar e enaltecer as qualidades do finado. No poema, os adjetivos destacam as mazelas desse suposto morto.

A anáfora “Aqui jaz um século”⁷³ é uma expressão comum em epitáfios e seu significado possibilita a tradução: “aqui descansa um século”. Nesse caso, ele descansa de seus afazeres cotidianos, de seus maiores afazeres que estão situados no campo semântico da morte. Destarte, o poema funciona como um louvor *pós-mortem* a um século tanatomaníaco.

O discurso em terceira pessoa, na primeira parte do poema, promove a impessoalidade no ato de descrever aquele que foi um século carregado de mortes, a começar pelas grandes e pequenas guerras⁷⁴.

⁷⁰ Fúnebre pode se referir, nessa situação, à morte do século ou às suas características mórbidas,

⁷¹ semiótico, despótico, dialético, patético, aidético, tecnicolor, narciso, esquizo, vanguardista, marxista, guerrilheiro, terrorista, freudiano, proustiano, joyciano, borges-kafkiano, moderno, eterno.

⁷² guerras mundiais, pequenas, bestiais; nuvem atômica; século de concreto armado, canceroso, drogado, empesado

⁷³ Presente no início das nove primeiras estrofes.

⁷⁴ Referência à I e II Guerra Mundial e todas as outras muitas guerras por que passou o século XX (Guerra do Vietnã, Guerra Fria, Guerra do Golfo, Guerra do Iraque, Guerra das Malvinas, e incontáveis outras guerras militares e civis).

O posicionamento político como uma questão importante pela qual se morreu e se matou nesse período é apresentado na segunda estrofe. Segundo ARS (SANT'ANNA, 2008, p.319) “a modernidade cultuou a verticalidade e os revolucionários à direita e à esquerda pareciam profetas que haviam recebido do alto do Sinai as novas tábuas da lei”. Cada um convencido de que sua ideologia era a única verdade irrefutável, mas até isso o século conseguiu matar. Na quarta estrofe essa questão é retomada pela referência ao Muro de Berlim⁷⁵, notadamente imbricando-se com as estrofes iniciais do poema. Contemplou-se, nesse período, ao fracasso das grandes ideologias, como o descreve Lipovetsky (2007, p.51), em um processo de “individualização e de pluralização de nossas sociedades”.

O primeiro quarteto de estrofes apresenta a temática central do texto: o poder de morte do século XX, com suas guerras, sua intransigência, seu extremismo e sua tecnologia. O vocábulo “armado” (quarta estrofe) tem dupla conotação: a de concreto armado como estrutura que possui armações de barras de aço, muito usada na arquitetura desse período, e no sentido das armas que tanto se difundiram no século XX. Dessa concretude o *eu-lírico* passa às mazelas humanas que abateram a humanidade, como o câncer, as drogas, as pestes e o enrijecimento do homem em suas relações com o outro. As pesquisas que desenvolveram (super)bactérias as quais só foram destruída a muito custo (se é que foram), não sem antes elas exterminarem a muitos.

O finado a que é dedicado o epitáfio é caracterizado, na sexta estrofe, com alguns determinantes (semiótico⁷⁶, despótico⁷⁷, dialético⁷⁸, patético⁷⁹ e aidético) que formam uma gradação a qual culmina com um elemento representativo da morte no último século⁸⁰. Em seguida temos a irônica afirmação de que a grande glória do homem desse período foi ter desenvolvido

⁷⁵ Muro que dividiu a Alemanha por 28 anos (1961-1989), separando dois regimes político-econômicos em um país.

⁷⁶ Ciência geral dos signos e da semiose que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sócio-culturais, isto é, sistemas de significação.

⁷⁷ Arbitrário, tirânico.

⁷⁸ De diálogo, que dialoga.

⁷⁹ O que traduz comoção emocional, piedade, pesar, terror ou tragédia.

⁸⁰ Aidético – ser portador da doença (AIDS) que tirou do câncer o título de “mal do século” por ter levado a óbito cerca de 19 milhões de pessoas em menos de 20 anos - (SOARES, 2001).

uma tecnologia que o possibilitou pisar “na lua” e, ao contrário disso, não conseguiu eliminar a fome que tanto matou em um período de contrastes.

A esse respeito ele afirmou ter assistido à morte da poesia por diversas vezes e que a modernidade seria o espaço ideológico em que se “criou um vezo perverso e estranho: o culto da destruição e da morte.” (SANT’ANNA, 2009, p.16). Não só a poesia teria sido vítima de tão perverso culto, como também a pintura, o autor e a arte; pelo que ARS propõe que seria preciso um novo enfoque epistemológico para se analisar tal fenômeno: “como e por que se constituiu na modernidade essa tanatomania dentro e fora das artes” (em se tratando do século mais sanguinolento da história). Sua proposta consiste em algo

Mais do que tratar da morte de certos gêneros, como se tornou moda falar dentro e fora da universidade, deveria ser analisado por que, no século XX surgiu essa tanatomania. Urge fazer uma tanotografia desse período, necessário se torna explorar a tanatologia como disciplina, para saber por que o séc. XX amou tão mortalmente a morte. Haveria uma relação estrutural e constrangedora entre o fato de o século XX ter sido aquele em que mais se exterminou a vida nas mais atrozes guerras e o fato de ter sido esse, também, o que tentou aplicar à arte a “solução final”? (SANT’ANNA, 2009, p.16).

No prefácio ao livro de Marcos Moraes de Sá (SANT’ANNA, 2008, p.320), referindo-se a essa tanatomania, ele declara que:

Depois dos desastres políticos à esquerda e à direita, irrompeu a pós-modernidade (ou modernidade em alguns aspectos decadente e maneirista), reativando o niilismo dadaísta e o expressionismo *dark*, retemperando o discurso da morte da história, da morte da arte, da morte de Deus, transformando o século, que se iniciou tão arrogante e imperioso, num vasto cemitério de ideias e ideologias.

Voltando ao poema, a terceira estrofe faz referência às armas nucleares e seu poder de destruição que se deu justamente em função das muitas guerras que esse século abrigou.

A quinta estrofe muda o tom de morbidez humana, mas expressa o fascínio que o homem demonstra por Tânatos, quando relata a morte das supernovas, em uma referência à demonstração do avanço tecnológico alcançado. “Aqui jaz um século” que, apesar do grande salto tecnológico e científico, não conseguiu resolver o problema da intolerância à diversidade,

mesmo que tenha tentado. Século de grandes pensadores, idealistas, poetas, cientistas, artistas os quais cabem todos em um chip⁸¹.

Esse foi um século que se intitulou moderno e fez disto a sua bandeira e a ergueu desafiando o passado e o futuro, em uma patente “perda de fé no futuro revolucionário”, “mas também com a desestruturação de antigas formas de regulação social” (LIPOVETSKY, 2007, p. 52, 56 e 59), em uma “consagração do presente”, valorização do aqui e do agora. A respeito do morto o *eu-lírico* declara que “- já vai tarde”.

Século “esquizo”, que “se deitou no divã” como forma de representação das muitas patologias que afetaram o homem desse período que se inicia na quinta estrofe com o trocadilho usado para falar do suicídio, nesse caso, se refere às supernovas e às estrelas do cinema. Para Lipovetsky (2007, p. 55) esse é o momento em que se “proliferam as patologias individuais... a anarquia comportamental”, sendo este um século doente no sentido literal das patologias individuais. Após esta caracterização, o eu-poético passa a se inserir no discurso⁸², mudando o tom impessoal, fazendo com que o texto deixe de ser um típico epitáfio. O eu-lírico começa a relatar as suas próprias mortes que fizeram com que ele desejasse estar no passado ou no futuro. Então, em uma referência a esse futuro, surge a súplica por piedade dirigida aos homens ou divindades (em um intertexto com as liturgias católicas) que no futuro analisarão o século XX, piedade para com esses “modernos medievais”.

Com relação à morte da poesia, ARS declara (CYNTRÃO, 2009, p.16) que “havia uma falácia e uma inversão no que me narravam. Haviam confundido a morte de alguns poetas com a morte da poesia.” Surge daí a consciência de que não se trata mais de uma busca pelo novo, já que o novo pode ser um “falso novo”. Em uma sociedade que vive em busca de um “presente sempre novo” (LIPOVETSKY, 2007, p. 60) e sem preocupações com o futuro incentivado pela mídia em que o novo já nasce velho nessa “civilização do efêmero”.

Segundo Bakhtin (2003), só após a morte é possível ter uma visão acabada do “eu”, visão essa que é dada pelo “outro”. No caso do “homenageado”

⁸¹ Modelo hipermoderno de condensação de dados.

⁸² A partir da quebra do paralelismo que ocorre na décima estrofe.

pelo epitáfio, temos uma visão que se pretende acabada. Isso se explica quando analisamos a voz do *eu-lírico* na estrofe onze em que é possível perceber a silepse de número por meio da qual ele se inclui como parte integrante do século. Consequentemente não terá o distanciamento necessário para completá-lo. Na integração entre o homem e o seu tempo é que ele faz a súplica já apresentada aqui como sendo direcionada aos homens do futuro que, porventura, estarão analisando esse século (aí sim com uma visão do todo) ou a uma divindade que, por estar fora dessa realidade e não estar presa ao tempo e nem ao espaço, poderia também possuir essa visão “acabada”. A súplica demonstra uma necessidade de distanciamento histórico para se analisar determinado período, permitindo uma visão transgrediente que se estabelece também pelo aspecto espacial e que possibilita o acabamento que é negado ao eu-lírico que se encontra ancorado nesse tempo-espaço.

A *persona* de ARS extraiu muito significado de um processo de vivência com as inúmeras mortes produzidas pelo século XX. Na busca de uma interpretação mais ampla (como sugere Eco - 1995), a intenção do autor e da obra coincidem no que diz respeito às inquietações que essa “tanatomania” causa no “autor-criador” e acaba por compor o seu texto, pois a temática da morte inquieta o seu espírito e se faz presente tanto em sua poética quanto em seu discurso prosaico teórico e crítico.

De todas as mortes relatadas, a da poesia é algo que intriga e instiga ARS que declara (SANT’ANNA, 2009, p. 16): “foi preciso que assistisse várias vezes à morte da poesia durante minha vida, para que percebesse que essa fatal reincidência, mais que uma verdade, era apenas um sintoma...”. Ele declara, ainda, que matar a poesia passa a ser como que um modo de vida de alguns poetas da modernidade, mas ela (re)surge, (re)nasce, (re)vitaliza-se, posto ser o reflexo da inquietação do espírito humano, da impossibilidade de expressar prosaicamente certos sentimentos, sensações e emoções e deverá existir e persistir enquanto houver um espírito humano e seus assombros.

Esse poema foi o início de tudo, dele surgiu a proposta do projeto de pesquisa que agora culmina com essa tese, além de demonstrar o enigma que

inquieta o espírito do artista e que pode estar relacionado a sua extrema exposição ao mito Tântatos.

Tântatos dO lado esquerdo do meu peito⁸³

“Epitáfio para o séc. XX” faz parte do livro *O lado esquerdo do meu peito (Livro de aprendizagens)*, de 1992, que abre cronologicamente o nosso corpus. O título da obra é uma metáfora extraída do seu primeiro poema (SANT’ANNA, 1992, p.13):

Assombros

Às vezes, pequenos grandes terremotos
ocorrem do lado esquerdo do meu peito.

Fora, não se dão conta os desatentos.

Entre a aorta e a omoplata rolam
alquebrados sentimentos.

Entre as vértebras e as costelas
há vários esmagamentos.

Os mais íntimos
já me viram remexendo escombros.
Em mim há algo imóvel e soterrado
em permanente assombro.

O texto define a localização espacial desse órgão que se convencionou na sociedade ocidental identificar, simbolicamente, como a sede dos sentimentos: o coração. O eu-lírico apresenta características da localização física desse “órgão” no corpo humano ao mesmo tempo em que busca uma definição científica para um valor simbólico que figura como um paradoxo. O coração é o órgão central do indivíduo e que passa, de maneira geral, a noção de centro, por sua função vital. No texto bíblico, ele recebe lugar de destaque na constituição do ser humano como a essência do homem interior (afetividade,

⁸³ A presença de Tântatos no livro *O lado esquerdo do meu peito*.

inteligência e sabedoria). É ele, segundo a tradição bíblica, que abriga os princípios do mal e do amor, o dom supremo.

Há pontos de contato entre esse poema e a temática do “duplo” que foi abordada no primeiro capítulo, talvez por isso tenhamos novamente a figura do paradoxo que foi muito usada para definir o duplo fundamental (“ser e não ser”). Todo o texto gira em torno da figura simbólica do “coração”, mas esse substantivo não aparece de forma explícita. Esse órgão está “do lado esquerdo do meu peito”, fica “entre a aorta e a omoplata”, “entre as vértebras e as costelas; nele “rolam alquebrados sentimentos”, ocorrem “pequenos grandes terremotos” e “há vários esmagamentos”.

Assim, vai se construindo de forma descritiva o que ocorre em seu coração, que se percebe como tese nos dois primeiros versos. A subjetivação desse sujeito se deixa transparecer por meio do pronome possessivo “meu”, sendo que os demais dísticos apenas reafirmam e ampliam essa significação, embora não tragam a marca explícita da primeira pessoa.

Entre os dois primeiros dísticos há um verso que apresenta uma terceira pessoa com a ideia de contraposição (os desatentos que estão fora) que se ampliará no quarteto final (os mais íntimos).

Para finalizar ele apresenta o vocábulo que dá origem ao título do poema “assombro”, esse elemento que permanece imóvel e soterrado como “um fantasma vivo” ou “alguém calado que grita”⁸⁴ “do lado esquerdo” de seu peito.

O título do livro, *O lado esquerdo do meu peito*, funciona como símbolo de “meu coração” e que, na perspectiva já estudada no primeiro capítulo, está mais ligada ao canto que à palavra, nesse duplo que se dá na tensão entre o canto e a palavra, o “ser” e o “não ser”.

Denominado pelo autor como “livro de aprendizagens”, é dividido em cinco partes: “Aprendizagens várias” (31 poemas); “Aprendizagem da história” (23 poemas); “Aprendizagem do amor” (42 poemas); “Aprendizagem da poesia” (22 poemas) e “Aprendizagem da morte” (34 poemas).

Embora haja uma expectativa de que os poemas que falam sobre a finitude estejam na parte “Aprendizagem da morte”, foi possível encontrar esse

⁸⁴ Versos do poema “O duplo” analisado no capítulo anterior.

tema nas demais partes, perfazendo um total de oitenta e um poemas que falam direta ou indiretamente a respeito dessa temática, dentre os cento e cinquenta e dois que compõem o livro⁸⁵.

Na análise, observou-se que o tema de nossa pesquisa permeia as demais partes do livro, no entanto, passaremos a analisar o poema “O morto” que se situa na última parte do livro (SANT’ANNA, 1992, p.192):

O morto ali sobre a mesa. Morto.
Morto e duro. Duras as pernas. Duros
os braços. No entanto, era humano. E frio. E morto.
Me era íntimo. E estranho. O morto. Próximo
e distante, o morto.
Ele reto, eu torto.

O vocábulo “morto” aparece seis vezes ao longo do texto e mais uma no título, um número bastante elevado em se tratando de um poema tão curto (sextilha). É evidente o reforço dado ao tema por esse uso recorrente. Ele é usado ora como substantivo⁸⁶ quando representa o “ser” em seu estado de “não ser”, ora como adjetivo⁸⁷ quando caracteriza o Ser. Além dessa palavra temos ainda os adjetivos duro e frio como caracterização desse “não ser”. Levando em consideração que o poema possui poucos substantivos e mais que o dobro em adjetivos, temos a predominância das propriedades e qualidades desse que constitui o título do poema. Observa-se, a partir do título, que o morto é o tema central do poema e em torno dele se constroem os versos e as imagens poéticas, diferentemente do poema a seguir em que a morte aparece com muita força significativa em oposição semântica ao verbo viver, mas não constitui o seu tema central:

Reflexivo
O que não escrevi, calou-me.
O que não fiz, partiu-me.
O que não senti, doeu-se.
O que não vivi, morreu-se.
O que adiei, adeus-se.
(SANT’ANNA, 1992, p.57)

⁸⁵ Apenas 42 tratam da finitude como tema central, somente 28% do total de poemas do livro. Vide Anexo 4 – gráfico demonstrativo do total de poemas do livro O lado esquerdo do meu peito que falam de morte, p. 133.

⁸⁶ Três ocorrências.

⁸⁷ Três ocorrências.

A construção obedece a um paralelismo sintático que é parcialmente quebrado no último verso. Ao contrário do texto anterior, não apresenta nem um adjetivo ou substantivo, o peso significativo do poema concentra-se nos verbos que indicam uma prevalência das ações sobre a substância do Ser que se faz representar pela dupla presença do pronome pessoal “me” e pelos verbos na primeira pessoa, indicando sua subjetividade.

Essa visão dinâmica pode se referir ao fazer poético que se manifesta na presença do verbo escrever que é o primeiro de uma série de negativas que são seguidas por suas consequências (não escrevi – calou-me). Após essa série de negativas aparece um verso aparentemente positivo, mas cuja essência em relação ao ato de escrever também apresenta um sentido negativo (adiiei a escrita) e que resulta no neologismo “adeus-se” (adiar a escrita de um poema é como dizer adeus a ele). Essa mesma ideia está presente em outros poemas ao longo de sua obra⁸⁸ e diz respeito às perdas poéticas promovidas pelo ato de adiar a escrita por meio da qual se representa o “não ser” que forma o seu duplo. Assim se dá esse poema cujo título pode se referir a um pensamento “Reflexivo” a respeito do fazer poético e também à presença constante do pronome reflexivo de primeira e terceira pessoa.

Em um levantamento detalhado do léxico que se refere à morte⁸⁹ nos poemas do livro, observou-se a presença bastante significativa (em termos numéricos) de um vocabulário derivado da palavra “morte”.⁹⁰

A morte é a representação simbólica do aspecto perecível e destrutível da existência e possui uma ambivalência significativa, pois se refere ao fim de uma na transposição para outra e diversa existência (infernos ou paraísos), como irmã(o) do sono, tem o poder de regenerar, tal qual sua mãe e seu irmão, Ainda

⁸⁸ Certas coisas/ não se podem deixar para depois/ Muitos poemas perdi/ pensando: “depois escrevo”,/[...] Assim, adiei-perdi [...] “Certas coisas” (SANT’ANNA, 1992, p. 14)

⁸⁹ Morte - vem diretamente do Latim mors. Em épocas mais recuadas, quando ela se fazia presente de modo mais visível, o Indo-Europeu criou a raiz mor-, “morrer”, da qual descendem as palavras atuais sobre a matéria. Dentre elas, mortandade, “número elevado de mortes, massacre”, que veio do Latim mortalitas, “mortalidade”. Dessa mesma palavra em Latim veio mortalidade, “condição do que é passível de morrer”. Disponível em <http://www.dicionarioetimologico.com.br/morte/>, consulta em 01/05/2015.

⁹⁰ Anexo 5 – quadro demonstrativo do vocabulário relativo à morte presente no livro *O lado esquerdo do meu peito*, p.134.

que o seu mistério carregue um sentido angustiante e assustador que se fundamenta mais no pavor pelo desconhecido que pelo medo do nada.

Destarte, temos a presença do substantivo morte com grande frequência e que, em grande parte delas, diz respeito à figura personificada do mito. Por outro lado, o verbo morrer ocorre com semelhante frequência e se refere tanto à primeira pessoa, com um sentido particular desse ato, como à terceira pessoa, que se relaciona não só ao outro, mas à ação universal de Tânatos. Esses verbos são usados tanto no passado, quanto no presente e no futuro, apontando para uma ação constante que transcende o tempo. A ocorrência unânime do modo indicativo nos permite constatar a certeza que gira em torno do mito.

Outras ocorrências semânticas de grande importância significativa dizem respeito à morte e foram levantadas durante a pesquisa⁹¹. Verificou-se que são muitos os termos, metáforas e eufemismos usados para representá-la, formando uma longa lista de cerca de 60 vocábulos diversos e mais de vinte expressões metafóricas ou eufêmicas relativas ao tema.

Dessa forma, nota-se que a finitude mobiliza uma força semântica representada por um vocabulário variado, mas que se concentra no poder significativo do tema. Além disso, as repetições no uso desse vocabulário podem ocorrer com vistas a reforçar a ideia básica, em anáforas, ou mesmo para favorecer a sonoridade, como fica visível na análise do poema “Progressão” (SANT’ANNA, 1992, p.194):

Deixando de ser discreta, a morte
está ficando sapeca.

Deixando o ar de encabulada, a morte
está ficando debochada.

Deixando o ar de introvertida, a morte
cada vez está mais atrevida.

Fazendo crer que está do lado certo, a morte
cada vez assume mais o seu avesso:

- a vida.

⁹¹ Anexo 6 - Quadro da ocorrência de vocábulos do campo semântico do tema no livro *O lado esquerdo do meu peito*, p.134.

O paralelismo sintático na construção dos três dísticos que iniciam o poema é uma das características comuns na obra de ARS e que favorecem a sonoridade e reforçam as imagens construídas, além de criar um efeito com o próprio paralelismo. ARS costuma modificá-lo nas estruturas finais, criando a quebra da expectativa que gera o efeito surpresa no leitor.

A morte aqui é personificada e caracterizada a partir de uma lista de adjetivos que vão apresentando os traços controversos e antagônicos (discreta – sapeca, encabulada – debochada, introvertida – atrevida). Nota-se a prevalência dos adjetivos os quais estão todos relacionados a um único substantivo que se repete com a preocupação em caracterizar o “não ser”.

A síntese do texto está justamente na quebra do paralelismo que nos mostra a que ponto a morte chega nessa “Progressão” determinativa que é o ato de assumir, cada vez mais, o seu avesso: a vida. Então, a morte está assumindo o lugar da vida. Esse texto serve como modelo de grande parte das características comuns aos poemas do livro que tratam do assunto como ponto central. No próximo capítulo essa obra continuará a ser analisada com vistas a confirmar algumas das coincidências significativas da morte que se apresentam no *corpus*.

Tânatos em *Textamentos*⁹²

Em alguns textos, ao longo de toda a sua obra, ARS cita o poeta François Villon⁹³, como no poema analisado no início desse capítulo⁹⁴, chegando a chamá-lo de mestre em um de seus poemas⁹⁵. Pensando nessa ligação, há uma possibilidade de que o título do livro tenha sido inspirado na obra prima do poeta francês cujo título é *Le testament*, mas ARS inova pela união neológica entre os

⁹² A presença de Tânatos no livro *Textamentos*.

⁹³ Pseudônimo de François de Montcorbier ou François de Loges (Paris, 1431 – desaparecido em 1463), um dos maiores representantes da poesia francesa da Idade Média é considerado o precursor dos poetas malditos.

⁹⁴ “Epitáfio para o séc. XX”

⁹⁵ Ano de 1966./Eu, Affonso Romano de Sant’Anna,/ aos moldes de Villon, meu mestre, [...] “Depoimento” – *Poesia sobre poesia* -1975 (SANT’ANNA, 2007, Vol. 1, p. 109).

vocábulos “texto”⁹⁶ e “testamento”⁹⁷, em uma fusão que sugere um testamento em forma de textos ou cuja herança é constituída de textos, colocando sua obra como sendo a verdadeira fortuna do poeta, ideia que é constantemente reforçada em poemas dos demais livros.

O poema “Textamento” (SANT’ANNA, 1999, p. 13) abre o livro:

Minha mãe teve dúvidas
se eu deveria nascer ou não.
Pensou em me abortar.
Nasci. E, de alguma maneira, dei certo.
Cedo aprendi com os animais domésticos
E com os legumes da horta
Que a morte é estranhamente cotidiana.

Amei, sim, amei
na medida do meu descompassado desejo.
E já ia envelhecendo
quando aprendi a me comunicar com os cães.

Não posso me queixar.
Vencidas as dificuldades iniciais,
os limites do quintal, a inveja
e os jogos na boca da noite,
descobri modos de me expressar.
Algumas palavras íntimas
tornaram-se públicas
e nisto encontrei satisfação.

Observa-se uma quantidade equilibrada entre os elementos constitutivos do universo da linguagem, em uma harmonia lógica comum às relações entre seres e ações. Os verbos exprimem estados e ações que representam o percurso histórico individual do *eu-lírico* desde antes do nascimento (“deveria nascer – nasci”) até o início da velhice, com relatos superficiais do que ocorre nesse intervalo. A subjetivação está patente na abundância de pronomes

⁹⁶ (*tex.to*) [ês] sm. 1. Encadeamento de palavras ou de frases escritas. 2. Qualquer obra escrita, tomada em sua versão original (*texto* bíblico; *texto* jurídico). 3. Restr. Passagem da Bíblia citada por orador sacro, para ser tema de sermão. 4. Fragmento da obra de um autor: Usamos, no exercício, um *texto* de Plínio Marcos 5. Matéria escrita ou impressa (em oposição a ilustração, iconografia). Disponível em: <http://www.aulete.com.br/texto#ixzz3YvLkGWey>, consulta feita em 01/05/2015.

⁹⁷ (*tes.ta.men.to*) sm. 1. Jur. Ato pelo qual alguém dispõe, para depois de sua morte, com amparo da lei e unilateralmente, de todos ou de parte dos próprios bens, podendo também nomear tutores, reconhecer a paternidade de filhos naturais etc.: "Este homem não havia de morrer assim sem ter feito seu *testamento*." (Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*). Disponível em: <http://www.aulete.com.br/testamento#ixzz3YvL0kKNb>, consulta feita em 01/05/2015.

pessoais e possessivos de primeira pessoa do singular, além dos verbos que se encontram na primeira pessoa do singular.

O texto é composto de três estrofes bem marcadas com as fases da vida do *eu-lírico*. A primeira estrofe nos mostra as dificuldades que foram vencidas antes mesmo do nascimento e o seu primeiro contato, mesmo que inconsciente, com a possibilidade da morte⁹⁸. Essa experiência somada a outras vivências trouxe o precoce aprendizado a respeito desse mito e sua presença constante em sua vida, fazendo com que ele constate que “... a morte é estranhamente cotidiana”.

A esse respeito Kübler-Ross observa que permitir que a criança vivencie momentos delicados relacionados com a morte faz com que o luto e a responsabilidade sejam compartilhados com elas que encararão melhor a dor e o sofrimento da perda o que é “uma preparação gradual, um incentivo para que encarem a morte como parte da vida, uma experiência que pode ajudá-la a crescer e amadurecer”. (KÜBLER-ROSS, 2008, p.10)

Os substantivos presentes na primeira estrofe nos mostram os seres com os quais ARS conviveu e aprendeu. A morte é caracterizada como “estranhamente cotidiana” e se mostra “estranhamente doméstica”, determinações para o mito que ele aprendeu “cedo”.

O percurso da adolescência para a idade adulta como um tempo anterior representado pelos verbos no passado aparece na segunda estrofe assim como ocorre na primeira. Na última estrofe os verbos passam para o presente, indicando representar o momento da escrita do poema em que ele demonstra ter vencido as “dificuldades iniciais” da vida. Só após essas dificuldades o eu-lírico descobriu “modos” de se expressar e aqui ele se refere ao fazer poético que se complementa pela síntese contida nos três últimos versos, cuja “satisfação” só é possível quando os “pequenos grandes terremotos”⁹⁹ são publicamente expressos por palavras: viram poemas (“não ser”). Consequentemente, o poema é uma necessidade gerada pelas inquietudes do espírito e promove satisfação.

⁹⁸ “Minha mãe... Pensou em me abortar”.

⁹⁹ Verso do poema “Assombros” (SANT’ANNA, 1992, p. 13).

A morte é um enigma que figura destacadamente dentre essas inquietudes e se deixa transparecer no poema “Arte mortal” (SANT’ANNA, 1999, p.114):

Anda me cercando a morte
por vários lados
abrindo alçapões
até dentro de casa.
Anda me espreitando
querendo intimidades
dentro dos lençóis.

Anda num vai-e-vem
de comadre sirigaita. Vem
lança um boato e parte. Vem
toda manhã
deixa a mensagem
no jornal do espelho
inscrevendo
no meu rosto
sua antiobra de arte.

A morte personificada e tipificada como pertencente ao gênero feminino, diferente da tradição grega de Tânatos, está de acordo com a tradição de língua portuguesa. Semelhantemente, temos a figura da morte feminina no livro *Intermitências da morte* de José Saramago em que o narrador se detém a determinar e justificar seu gênero:

A morte em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher. A esta mesma conclusão, como decerto estareis lembrados, já o eminente grafólogo que estudou o primeiro manuscrito da morte havia chegado quando se referiu a uma autora e não a um autor, mas isso talvez tenha sido consequência do simples hábito, dado que, à exceção de alguns idiomas, poucos, em que, não se sabe porquê, se preferiu optar pelo gênero masculino, ou neutro, a morte sempre foi uma pessoa do sexo feminino (SARAMAGO, 2005, p.128).

No primeiro verso, assim como no poema “Textamento”, ARS fala de sua relação cotidiana com a morte. Essa intimidade entre o eu-lírico e o mito é simbolicamente representada na imagem da “casa”, que figura como o Ser interior. Segundo Bachelard, os andares da casa, o porão e o sótão simbolizam os diversos estados da alma. Sendo o alçapão uma porta que dá acesso ao porão, e também podendo ser uma cova ou buraco camuflado no chão que serve

como armadilha para capturar animais. A casa é símbolo de abrigo e proteção traz em si o perigo, o desconhecido, o “alçapão”. Mas não se trata apenas de um alçapão qualquer, são armadilhas cavadas pela morte, para gerar o medo da surpresa ruim, o medo do desconhecido, o medo do obscuro que esse andar subterrâneo pode esconder com seu emparedamento sufocante e escuro, pois no subterrâneo “há trevas dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão” (BACHELARD, 1993, p.37), imagem que pode se relacionar com as sombras que estão no cerne da criação do mito Tântalos.

Os alçapões abertos pela morte até dentro da casa íntima do *eu-lírico* fazem com que esse *Ser interior* se sinta ameaçado e emparedado, posto que:

O sonhador de porão sabe que as paredes do porão são paredes enterradas com um lado só, paredes que têm toda a terra atrás de si. E com isso o drama aumenta e o medo exagera. [...] O porão é então a loucura enterrada, dramas murados. (BACHELARD, 1993, p.38)

Da intimidade com o *Ser interior* do *eu-lírico* o poema passa a nos apresentar a busca por uma intimidade física e afetiva com a morte, posto que ela quer “intimidades/ dentro dos lençóis”. O *eu-lírico* constrói a imagem de uma morte que é íntima como uma comadre que entra e sai “da casa” e lança intrigas, fofocas, “boatos” que são “mensagens” inscritas cotidianamente em seu rosto e que se tornam visíveis no espelho.

O espelho simbolicamente é o reflexo que revela a verdade, a sinceridade, revela o conteúdo do coração e da consciência. Essa verdade observada no espelho não está apenas impressa no rosto do *eu-lírico*, mas em sua “casa” (no *Ser interior*). Nesse ponto há um duplo sentido do que se reflete no espelho, a velhice e o anúncio da morte iminente.

O espelho como instrumento revelador dessa dupla verdade “mortal” está presente no poema “Retrato” de Cecília Meireles¹⁰⁰:

¹⁰⁰ MEIRELES, Cecília. Obra poética, Volume 4, Biblioteca luso-brasileira: Série brasileira. Companhia J. Aguilar Editora, 1958, p. 10

Eu não tinha este rosto de hoje,
 Assim calmo, assim triste, assim magro,
 Nem estes olhos tão vazios,
 Nem o lábio amargo.
 Eu não tinha estas mãos sem força,
 Tão paradas e frias e mortas;
 Eu não tinha este coração
 Que nem se mostra.
 Eu não dei por esta mudança,
 Tão simples, tão certa, tão fácil:
 - Em que espelho ficou perdida
 a minha face?

Nos dois últimos versos é possível perceber a marca da fala do *eu-lírico* com a presença inicial do travessão e com a indagação que funciona como culminância de todas as evidências da velhice que se vão descortinando nas impressões deixadas em seu rosto, lábio, olhos e mãos como representação externa das mudanças; até chegar ao “lado esquerdo” de seu peito que funciona como uma representação interior desses traços de envelhecimento. Embora tais mudanças ocorram de forma gradual na vida de todo ser humano, no poema elas irrompem como uma constatação abrupta, como se as urgências da vida nos deixassem desatentos para os traços da velhice e da morte que se inscrevem em nosso *Ser* interior e exterior. Tal qual na tela de Klimt, que ilustra a abertura do capítulo, em que os vivos prosseguem desatentos ao agir da morte. Por fim o questionamento, que parece ser direcionado de si para si, buscando saber “em que espelho ficou perdida” a face do eu-poético, assim como no poema de ARS temos o “jornal do espelho” em que se inscrevem esses mesmos sinais.

Nota-se que ao tratar do morrer diário, ARS nos apresenta o envelhecimento como um desgaste gradual que se configura como aviso de que ela está cada vez mais próxima. Esse envelhecimento que se mostra no espelho é uma decomposição¹⁰¹ da juventude¹⁰². Há um movimento cíclico da vida em que a obra de arte vai gradativamente sendo composta até chegar a seu ápice e depois a morte vai desfazendo esse trabalho dia após dia, semelhante ao movimento de subida e descida de Sísifo em sua montanha.

¹⁰¹ “antiobra de arte”

¹⁰² “obra de arte”

Assim como foi possível perceber em *O lado esquerdo do meu peito*, *Textamentos* apresenta um número bastante elevado de poemas que falam da morte. Embora nem todos girem em torno disso, temos aproximadamente 42% dos cento e quarenta e oito poemas que compõem o livro fazendo referência direta à morte, mas apenas 16% (aproximadamente) tratam da morte como tema central¹⁰³.

Nessa busca por definir e caracterizar a finitude, o poeta percorre um vasto campo lexical que se amplia a cada livro com novas metáforas, neologismos e eufemismos, além de um vocabulário vasto e diversificado. Convém destacar que o livro *Textamentos* apresenta poemas mais curtos que *O lado esquerdo do meu peito* e que essa quantidade de ocorrência das palavras ligadas semanticamente ao vocábulo “morte” tem o mesmo peso quantitativo em relação ao número de poemas em ambas as obras. Esse livro, como o anterior, apresenta grande ocorrência de vocábulos do campo semântico da morte¹⁰⁴ além de inúmeras outras formas de se referir a ela.¹⁰⁵

Da atenta observação do livro foi possível levantar algumas das ideias básicas a respeito da morte que norteiam a obra hipermoderna de ARS e que serão abordadas na análise proposta no capítulo III.

Tânatos e seus *Vestígios*¹⁰⁶

Drummond: um gouche no tempo nos mostra o grau de intimidade de Affonso com a obra poética daquele que serviu de base para sua tese de doutoramento. O poema “Resíduo” (ANDRADE, 2002, p. 158), pode nos revelar um pouco daquilo a que se propõe o livro *Vestígios* (2005).

¹⁰³ Anexo 7 – Gráfico que representa a presença da morte em poemas do livro *Textamentos*. p.135.

¹⁰⁴ Anexo 8 – Tabela quantitativa da presença de palavras do mesmo campo lexical do vocábulo morto no livro *Textamentos*, p. 135.

¹⁰⁵ Anexo 9 – Tabela quantitativa de palavras que se ligam representativamente ao vocábulo “morte” no livro *Textamentos*, p. 135.

¹⁰⁶ A presença de Tânatos no livro *Vestígios*, mas sugere os vestígios deixados pela morte na vida do eu-lírico.

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco

[...]

Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.
De teu áspero silêncio
um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados,
nas folhas, mudas, que sobem.

[...]

Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria
um pouco de mim? no trem
que leva ao norte, no barco,
nos anúncios de jornal,
um pouco de mim em Londres,
um pouco de mim algures?
na consoante?
no poço?

[...]

Considerando que resíduo, no poema, refere-se a tudo o que resta, sobra ou permanece para além da vontade do *Ser* e que *Vestígios* são restos, sobras, marcas, resquícios da presença de algo ou alguém, é possível estabelecer uma possível ligação entre o livro de Afonso e o poema de Drummond.

No poema de Drummond ocorre um movimento de mão dupla. No início temos uma descrição do que fica de coisas, pessoas, costumes e sentimentos em nós mesmo após a separação, em seguida, pela via do questionamento, o eu-poético mostra que um pouco de nós também fica nas coisas, pessoas, costumes e sentimentos. No livro há poemas que relatam esses dois movimentos dos “vestígios”: aqueles que deixamos por onde passamos e aqueles que são deixados em nós pelas coisas e pessoas.

Nas palavras do próprio poeta, esse livro é formado por alguns vestígios do que ele pensa e sente¹⁰⁷ e as muitas impressões deixadas por lugares,

¹⁰⁷ Tirado de palavras dele ao escrever uma dedicatória na primeira página de meu livro (*Vestígios*): “Para Maxçuny, alguns vestígios do que penso e sinto, (...)” em 11/06/2015, Anexo 17, p. 150.

peessoas e obras com as quais teve algum tipo de contato, além das marcas que ele tem deixado em tudo e todos com que teve contato ao longo de sua existência. O poema que leva o mesmo nome do livro pode nos dar algumas pistas do que se apresenta ao longo da obra (SANT'ANNA, 2005, p. 14).

De algumas coisas não se têm mais vestígios:
 Utensílios
 obras
 costumes
 e sentimentos
 que caíram em desuso.

De algumas coisas não se têm mais vestígios.

Por isto alguns se calam
 outros colam os olhos vagos
 no horizonte
 enquanto alguns como arqueólogos
 têm sido vistos
 procurando
 daquele tempo
 ah! daquele tempo
 algum vestígio.¹⁰⁸

O predomínio de substantivos no texto confirma o seu caráter conceitual. Do rol dos substantivos do texto é possível sintetizar o tema tratado em todo o livro: os vestígios deixados em nós por algumas coisas, embora o eu-lírico faça referência às coisas das quais “não se têm mais vestígios”, durante a leitura do texto fica perceptível que a maioria das coisas deixaram seus vestígios os quais são rememorados e cantados em seus versos. Dessa lista do que deixou suas marcas em ARS enquadram-se “utensílios”¹⁰⁹, “obras”¹¹⁰, “costumes”¹¹¹ e “sentimentos”¹¹² que integram as “coisas” que deixaram seus vestígios. Ao analisar o poema considera-se a quantidade de coisas que não deixaram marcas suficientes para serem traduzidas em poesia, e cujas marcas são procuradas por alguns como comprova a última estrofe.

¹⁰⁸ Poema “Vestígios” em SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Vestígios*. Rio de Janeiro: Rocco. 2005.

¹⁰⁹ “Relógios demais”, “Essa mesa marroquina”, “Coisas antigas” e outros.

¹¹⁰ “A mão esquerda de Chagall”, “National Galery, London”, “Essa Maria Madalena” e outras.

¹¹¹ “Delicadeza de ser boi”, “No metrô de Paris”, “Minha mulher e as filhas” e outros.

¹¹² “Desencontro”, “Certa ferida”, “Esse coração” e outros.

Dos três livros analisados até aqui, os títulos foram compartilhados com poemas ou versos de seus textos. Mas, para além disso, temos também constantes referências a livros anteriores e versos, como no caso do poema “Testamento” (SANT’ANNA, 2005, p. 113):

Deixo
alguns livros e intenções
alguns quadros sem meus olhos nos museus
deixo paisagens entregues à própria sorte
músicas que me ouviram
poemas ilegíveis em esparsas pastas
duas filhas que me alongaram
um ou outro desafeto
e um carinho tardio pelos cães
deixo
o hábito de acordar com planos
de salvar amigos países e insetos
que desatentos mutilamos
ao caminhar.

Na casa de Friburgo
deixo
as cerejeiras cobertas de beija-flores em junho
as hortênsias de dezembro a março
as azaleias e orquídeas de setembro
a flor-de-maio (que brota em abril)
aquele pássaro pontuando às 4 e meia da tarde
nos lençóis de amor
a noite com ruídos de corujas grilos sapos e vagalumes
a lareira crepitando
e no horizonte com as montanhas
uma quase tristeza
de quem amando tudo isto
teve que se retirar.

ARS, em linguagem típica de testamentos, economiza nos verbos e abunda nos substantivos e adjetivos, compondo o seu testamento de forma a representar o mundo que aqui fica sem ele: “alguns quadros sem meus olhos nos museus” para os quais ficam apenas os “vestígios” do eu-lírico. E assim ele prossegue listando as muitas coisas que ficarão sem ele até chegar aos versos finais em que declara sua própria morte de forma eufêmica: mesmo que amasse tudo o que listou ao longo dos versos, ele teve que se retirar.

Embora não use o vocábulo “morte”, a ideia encontra-se implícita no próprio título e vai se construindo de forma metafórica até culminar no eufemismo do verso final. Ela se apresenta como uma preocupação constante desse Ser

hipermoderno, ora com um vocabulário preciso, direto e enfático, ora com metáforas, símbolos e eufemismos.

O poema “Se vocês não se incomodam” (SANT’ANNA, 2005, p.24) nos mostra uma das temáticas relativas à morte, que são apresentadas ao longo de todo o *corpus*, e que serão mais detalhadamente analisadas no último capítulo.

Se vocês não se incomodam
vou morrer esta noite um pouco mais
não como quem se vai ou desanima
mas como quem
dá hora extra numa usina.

Se vocês me permitem
morrerei durante o dia um outro tanto
como quem se consome
num trabalho que o fascina.

Não há tristeza nisso.
Desde Ovídio a natureza nos ensina:
a nuvem desmancha-se em outra
sem chorar
e o rio hora nenhuma se arrepende
de seu encontro com o mar.

Formado pelo primeiro verso, o título é reescrito no início da segunda estrofe de forma positiva e com significação análoga. O verbo morrer aparece duas vezes no futuro¹¹³ do modo indicativo, estabelecendo uma ligação com a certeza de que ele “morrerá”. Na primeira estrofe o verbo indica a ação gradual, e sem desânimo por parte do eu-poético, que se opera durante a noite, da qual se intui a forma imperceptível de seu agir, assim como agem os que dão plantão em uma “usina” em que a grande maioria da população não toma conhecimento. A ação de morrer durante o dia se dá igualmente gradual, mas com o consentimento de ARS que, por meio do comparativo, iguala esse morrer a um trabalho que o “fascina” e ao mesmo tempo o “consome”, formando um tipo de entrega voluntária.

O paralelismo sintático, presente nas duas primeiras estrofes, mostra a semelhança da ação da morte durante a noite e o dia cuja quebra acontece quando ele introduz uma nova comparação implícita, afirmando que a morte

¹¹³ Primeiro em uma locução cujo verbo principal se encontra no futuro do presente do indicativo, mesmo tempo e modo da segunda ocorrência do verbo “morrer”.

diária ocorre sem tristeza, igualando a finitude humana e seu caráter transcendental ao “fim” apenas simbólico dos elementos da natureza (nuvem e rio), em um intertexto com os clássicos versos de Ovídio a esse respeito.

Mesmo que não haja marcas semânticas explícitas da crença em uma transcendência humana, a comparação presente na última estrofe remete à eternidade da essência humana, assim como os elementos da natureza citados no texto e que permanecem em um ciclo infinito de “vida/morte/vida”, tal qual se percebe no pensamento agostiniano que crê na ressurreição dos mortos e na vida eterna.

Mas o que se nos apresenta o texto não é a morte definitiva do *eu-lírico*, como ocorre com Mônica, a mãe do Bispo de Hipona, é um tipo de “morte cotidiana” apresentada no espelho em forma de envelhecimento conforme ficou dito na análise do livro *Textamentos* anteriormente apresentada e que aparece ao longo de toda a sua obra como uma das formas de ação desse mito sobre os seres vivos e que veremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Em acordo com os demais livros que fazem parte do corpus, *Vestígios* possui um número significativo de poemas que tratam do tema aqui analisado. Dos cento e quarenta e sete poemas que formam o livro apenas 29% (aproximadamente) falam sobre a finitude de forma direta. Por se tratar de vestígios, são muitos os poemas que se referem a obras de artistas já mortos, ou dos vestígios deixados em ARS pela visita a sarcófagos, tumbas e túmulos, podendo chegar a cerca de 50 % do total.¹¹⁴

Nesse percurso sua escrita recorre a substantivos, adjetivos e verbos como formas significativas que definem, caracterizam ou expressam a ação de Tânatos. Seguindo na mesma linha dos livros anteriores, *Vestígios* apresenta poemas curtos e o uso de vocábulos do campo lexical da palavra “morte” se configura como um recurso expressivo de apelo significativo¹¹⁵ que se faz presente também em vocábulos que se referem diretamente ao tema. Nesse livro, em especial, é muito forte a presença de vocábulos como sepultura, tumba,

¹¹⁴ Anexo 10 – Gráfico demonstrativo do total de poemas que falam de morte e o total dos que tratam do assunto como tema central no livro *Vestígios*. p.136.

¹¹⁵ Anexo 11 – Tabela quantitativa de vocábulos do campo lexical de “morte” presentes no livro *Vestígios*. p.136.

sarcófago, lápide que estão diretamente relacionados às marcas deixadas em ARS por esse tipo de habitação *pós morte*. Destarte, as ideias que parecem nortear a poética tanatográfica desse artista vão se confirmando a cada leitura, a cada análise.

Tânatos enquanto *Sísifo desce a montanha*¹¹⁶

O mito de Sísifo, já apresentado de forma superficial no capítulo 1, é o que nomeia e norteia a composição desse premiado livro composto por noventa e oito poemas dispostos em cento e vinte e quatro páginas e que tem cerca de 45% de seus textos falando diretamente sobre a finitude, mas nem sempre como tema central¹¹⁷ cujo percentual gira em torno de 35% do total do livro. Em entrevista, dada em fins de 2010 ao programa *Diálogos*, ARS afirma: “entreguei um novo livro de poesias à Rocco, chamado *Exercício de finitude*, no qual dialogo muito com a morte da maneira que eu creio que seja a mais vital, cara a cara e não mórbida.” Confirmando a importância do tema para seu livro que acabou mudando de nome.¹¹⁸

Em consonância com os demais livros, o poema a seguir se refere diretamente ao mito de Sísifo e pode ter dado origem ao título da obra.

Como se desce uma montanha¹¹⁹

Não é mais fácil
nem menos perigoso
do que subir
- é diverso.

Se olhados de fora
- os gestos –
podem parecer mais lentos.

Para quem desce

¹¹⁶ A presença de Tânatos na obra *Sísifo desce a montanha*, mas sugere que o mito vai agindo em Sísifo enquanto ele desce a montanha.

¹¹⁷ Anexo 12 – Gráfico demonstrativo do quantitativo de poemas que falam de morte e tratam do assunto como tema central no livro *Sísifo desce a montanha*. p.137.

¹¹⁸ O livro a que ele se refere é, provavelmente, *Sísifo desce a montanha*. O trecho transcrito faz parte do Anexo 15, página 138.

¹¹⁹ SANT'ANNA, 2011, p.25.

ao contrário, a sensação
 não é de vertigem
 - é complemento.

Subir foi demorado
 descer
 é outra arte.

É como se Sísifo
 do outro lado do monte
 estivesse.

Descer com uma pedra
 nos ombros
 - pode ser leve.

A conceituação intelectual do “descer” e do “subir” se deixa transparecer na substantivação desses verbos que formam o sujeito de estruturas compostas por predicados nominais, mas além de caracterizar esses verbos substantivados, esses predicativos têm um valor emotivo do ato de subir e do ato de descer ¹²⁰ que se pretende universal e abarca todos os que descem, além de trazer em si a ideia de haver aqueles que não descem, donde se percebe o caráter metafórico desse subir/descer: “subir” simboliza o processo de evolução humana que vai do nascimento, passando pela adolescência e juventude até chegar à idade adulta; “descer” simboliza o processo que vai desde a maturidade, passando pelo envelhecimento e culminando com a morte¹²¹.

Comparativamente, o texto nos mostra que descer não é mais fácil e nem menos perigoso que subir, mas é “outra arte”. Os verbos “subir/descer” funcionam como metáforas de um fenômeno existencial que se relaciona com o *Ser* (*eu-lírico*) e apresenta aspectos de sua experiência pessoal que vai desde o “não-ser” que antecede o “ser” até sua situação no momento da produção do texto que se ancora na descida a respeito da qual ele tece suas considerações. Durante todo o texto o uso do comparativo, explícita ou implicitamente, confirma o estabelecimento dessa relação entre a montanha de Sísifo e a vida.

Ao usar esse mito tão intimamente ligado ao “ser” e o “não-ser”, estabelece uma relação metafórica que gira em torno de toda a obra, desde o

¹²⁰ “subir é diverso/ subir foi demorado/ descer é outra arte”.

¹²¹ Anexo 13 – apresentação do conceito da montanha de Sísifo comparada (metaforicamente) ao desenvolvimento humano (não-ser / ser/ não-ser), p. 137.

caráter cíclico da vida e sua relação com o trabalho de Sísifo como se observa no poema “As nuvens” (SANT’ANNA, 2011, p. 23):

As nuvens
não têm preocupações estéticas.
Sou eu
 Que as organizo
para meu regozijo esperto.

Elas simplesmente se desfazem
e nem disto sabem
mas eu as estudo, eu as apuro
como Turner
e alguns poetas
que organizaram o entardecer.

A natureza
não tem preocupações morais.
A natureza não mata
Nem odeia.

 Ou melhor:
mata e ama
de igual maneira
e todo movimento
é desejo
 de viver

A morte
é apenas uma forma estranha
da vida
 Se refazer.

O predomínio de substantivos demonstra o seu tom conceitual. O título já anuncia o assunto que abre o texto para dele passar ao tema central que é a transitoriedade e permanência da vida, seja ela humana ou não. Assim do ato de refazer-se constantemente aqui atribuído às nuvens, como o constante trabalho de Sísifo, ele passa a falar e conceituar a ação da natureza em seu constante trabalho de matar e refazer que culmina com os versos finais da penúltima estrofe (“todo movimento *da natureza* é desejo de viver” grifo meu). Esse constante trabalho da natureza se confirma pelo uso dos verbos organizar, desfazer e refazer. Na última estrofe, a morte é apresentada como um “estranho” agente a serviço da vida, comparando o ciclo da vida ao constante trabalho de Sísifo.

Alguns poemas do livro apresentam um tom de despedida como se pode comprovar em “Dona Morte” (SANT’ANNA, 2011, p 109)

Dona Morte
 a Senhora está aprontando demais
 na minha porta
 - sem falar no estrago intempestivo o mês passado
 Devastando minha horta.

Como reverter tamanha intromissão?

Sei que tem lá seus misteres
 sei que é tarde, já escurece.
 Espere um pouco, Dona Morte
 eu queria apenas
 jogar só mais um pouco
 com os três amigos que me restam.

Nesse discurso dirigido diretamente à “Dona Morte”, há um paradoxo que se estabelece pelo distanciamento e aproximação que o *eu-lírico* demonstra ter em relação ao mito personificado na forma feminina. O pronome de tratamento “Senhora” dá margem a dupla interpretação, pois tanto pode indicar um distanciamento respeitoso como pode representar o poder dessa que é “Senhora” do nosso destino, além disso, o nome próprio (Morte) antecedido de “Dona” demonstra essas mesmas possibilidades interpretativas, com o diferencial de ser reforçado por duas vezes ao longo do texto e ainda formar o seu título. Mas, em oposição a isso, o verso que se interpõe entre as duas estrofes revela uma intimidade que dá a ARS uma ousadia capaz de chamar a ação da “Morte” em sua horta de “atrevimento”.

Na primeira estrofe, o “eu-poético” conversa com a personificação do mito Tântatos a respeito de suas ações recentes em torno dele, usando o símbolo da porta, que apresenta a possibilidade de abrir e fechar, podendo significar obstáculos ou saídas, confirmando o fato de estar falando da morte de outros e não a sua própria, caso em que não haveria possibilidade de saída. Na segunda estrofe ele prossegue em outro tom, voltando-se para si, reconhece que a incompreensão humana é válida, pois se trata de um mito que “tem seus misteres” e passa a relatar, metaforicamente, seu momento de descida da montanha: “é tarde, já escurece”. Isso se confirma com a afirmação de que lhe restam apenas “três amigos” após ela ter aprontado em sua porta.

É perceptível a ênfase dada ao momento de descida da montanha em diversos poemas, seja de forma direta ou por meio de metáforas como no poema analisado. Na tela de Klimt, a única pessoa que aparenta estar preocupada com

a ação da morte é uma personagem mais velha que se encontra de capuz no centro da tela, de cabeça baixa como se estivesse rezando, provavelmente por já estar no processo de descida da montanha.

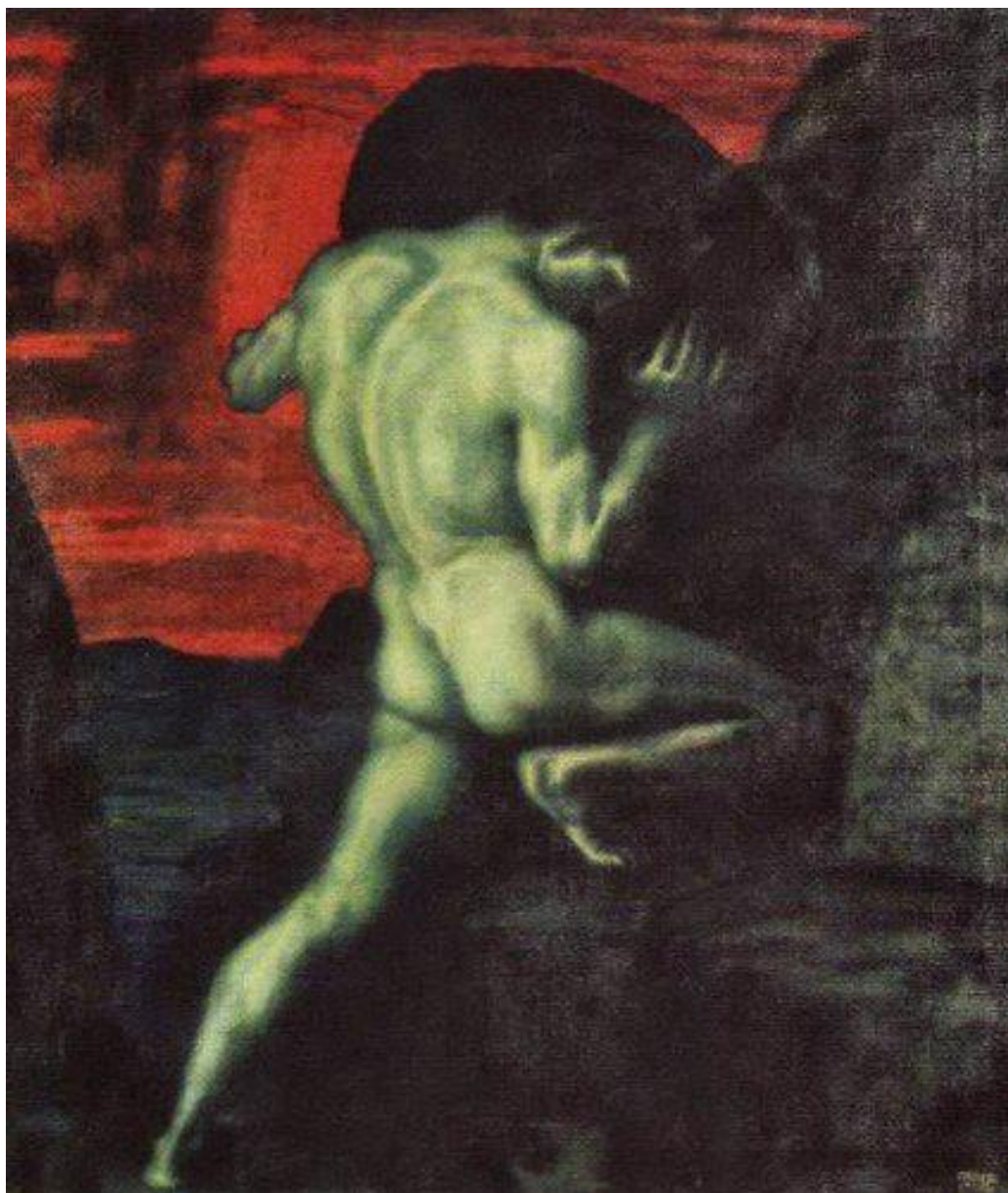
A “Morte”, em suas muitas faces, foi explorada de forma abundante não apenas neste como em todos os quatro livros que integram o nosso *corpus*. A frequência com que esse vocábulo e seus cognatos¹²² foram usados nesse livro demonstram uma maior ocorrência que nos demais livros, apesar de mais curto.

Portanto, há uma regularidade da presença do referido tema nos quatro livros analisados e todos eles se encontram entrelaçados por núcleos temáticos que conduzem as reflexões a respeito da finitude e a forma como ARS lida com ela e que passaremos a observar mais de perto no próximo capítulo.

¹²² Anexo 14 – Tabela quantitativa da presença de palavras do mesmo campo lexical do vocábulo morto no livro *Sísmico desde a montanha*, p. 138.

Capítulo III – Sísifo engana a morte¹²³

Como resultado das análises apresentadas no capítulo anterior, o presente capítulo propõe o entrelaçamento das quatro obras por meio de um veio significativo que norteará nossos resultados parciais.



Sísifo (1920), Óleo sobre tela de Franz Von Stuck (1863/1928).¹²⁴

¹²³ Assim como Sísifo engana a morte na história mitológica, parece que ARS busca enganá-la constantemente, fazendo-se de amigo íntimo e ao mesmo tempo planejando sua eternização por meio da escrita e das memórias dos que viverem após sua morte definitiva. Este capítulo cruza as análises anteriores e apresenta um pouco desse plano tramado para enganar Tânetos.

¹²⁴ Disponível em [https://www.google.com.br/search?q=S%C3%ADsifo+\(1920\),+%C3%93leo+sobre+tela+de+Fra](https://www.google.com.br/search?q=S%C3%ADsifo+(1920),+%C3%93leo+sobre+tela+de+Fra)

O pintor e escultor simbolista alemão Franz von Stuck, que foi fortemente influenciado pelo francês Klimt e esteve ligado à *Art Nouveau*, pintou diversos quadros de temática greco-romana. A tela aqui apresentada é representativa do castigo de Sísifo no Hades, podendo ser considerado como um de seus mais interessantes quadros. O corpo nu do mito delicadamente iluminado em um mundo de sombras aparece ao centro em destaque absoluto na tela. A virilidade desse corpo e a força muscular deixa transparecer a sensualidade obscura cultivada por Stuck em sua obra. A luz artificialmente incidindo sobre o físico sob esforço marca o contorno dos músculos extenuados pela força empregada e contrasta com a face obscurecida pela ausência de luz. A pedra, igualmente obscurecida, quase se confunde com a paisagem em uma valorização do homem sobre o objeto, do ser sobre o seu castigo. Sísifo é, nessa representação, maior que o seu tormento.

Assim, esse herói absurdo parece iluminar o Hades com seu corpo e sua ação habilmente pensada e executada que pode bem ilustrar a proposta de Camus (CAMUS, 2013, p. 124) em seu livro *O mito de Sísifo*: “é preciso imaginar Sísifo feliz”.

Na ilustração importa mais o corpo, a força que carrega a pedra, que o rosto obscurecido pelas sombras. Dessa forma, esse ser se universaliza, posto que o rosto não identificado pode representar você ou eu, qualquer um, passando a ilustrar não mais o mito em si, mas toda a humanidade em seu ciclo constante de vida como o expressou ARS em seu poema “Como se desce uma montanha”, analisado no capítulo anterior.

Durante as análises feitas ao longo dos últimos quatro anos foi possível perceber que há um ideário em relação à morte em toda a obra e, em especial, no corpus que constitui o objeto desta pesquisa que aponta para além do mito de Sísifo e o processo de subida e descida da montanha. Esse ideário foi aqui, por questões didáticas, separado em quatro eixos: *Tânatos nasceu em mim*, em *Minas; Minha (teatral) saída de cena*; *O outro (re)morre em mim* e *Sísifo rola a memória*. Esses eixos que constituem as quatro partes que compõem o presente

nz+Von+Stuck+(1863/1928).&biw=1024&bih=475&espv=2&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiQoMbS_MDKAhUJXR4KHeiNAK4Q_AUIBigB#tbm=isch&q=S%C3%ADsifo%2C++Franz+Von+Stuck+&imgsrc=TbjgEtO1mInlIRM%3A Acesso em 16/09/2015.

capítulo na busca por um entrelaçamento entre os quatro livros, encontram-se apresentados no poema “Vou ficar de vez na porta deste cemitério” (SANT’ANNA, 1999, p. 24):

Vou ficar de vez na porta deste cemitério.
assim, já não serei surpreendido
quando outro corpo dobrar a esquina.

Vou ficar de vez na porta deste cemitério.
Farei aqui minha tenda como antigos
que ali montavam feiras e quermesses
como tranquilos inquilinos.

Aguardarei aqui a morte
que há algum tempo começou a chegar. A morte
que há muito tempo começou a cavar. A morte
repentina, que diariamente abre sua oficina. A morte
matinal e vespertina. A minha morte
que há muito tempo
nasceu em mim, em Minas.

O título se repete no início da primeira e da segunda estrofe e apresenta duas imagens primordiais para a compreensão do texto: a porta e o cemitério.

A porta, imagem recorrente em todo o *corpus*, possui simbologia ligada ao seu potencial de abertura e fechamento, frequentemente voltada ao místico e ao transcendente. Em seu potencial de abertura e fechamento estão ancoradas as possibilidades de passagem ou bloqueio, posto que uma porta fechada se interpõe como uma barreira para a entrada do desconhecido, do obscuro, do tenebroso, do perigo, ao passo que, aberta, permite a transposição de um estado a outro, de um mundo a outro mundo, do conhecido ao desconhecido. Isto posto, temos a porta como símbolo da barreira que se abre entre a luz e as trevas, entre o conhecido e o mistério. Ela se coloca como um convite a sua travessia, “o convite à viagem rumo a um além” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, p. 735).

Nesse caso a porta pertence a um cemitério e fica, normalmente, aberta, convidando os vivos a entrarem, seja como visitantes ou como moradores. São elas e seus muros que separam a urbe da necrópole, os vivos de seus mortos e estabelecem um ponto de ligação entre esses dois mundos, podendo a sepultura, no conceito de Eliade (2001, p. 18), tornar-se uma hierofania por meio

da devoção de quem crê na sacralização dos mortos. Isso transforma a necrópole em um espaço sagrado, do domínio do desconhecido, do mistério, é a porta que se abre a um mundo ainda intangível para os vivos, em um misto de permanência e imaterialidade. Sendo que esse valor simbólico está intimamente ligado a valores sócio-histórico-culturais nos quais este espaço está inserido. A não aceitação da morte no presente século se confirma nesse espaço pelo fato de estarem, atualmente, dentro da urbe e dela separados por muros e portas. São cidades nas quais os vivos “plantam” seus mortos e até a organização em ruas, quadras e lotes se assemelha à organização das cidades.

Ainda que a não aceitação seja observada por diversos estudos desenvolvidos, o eu-lírico se propõe a ficar definitivamente na porta do cemitério, como os relatos de Ariès que revelam essa tendência por permanecer ante as portas do cemitério em um momento em que as pessoas já estavam tão familiarizadas com os mortos como com a sua própria morte (ARIÈS, 1977, p. 26). Nesse processo de intimidade entre o “ser” e o “não ser”, em um tempo em que os cemitérios ficam localizados nos arredores das cidades, as caminhadas até as necrópoles se tornaram tão frequentes que os que faziam comércio em seus arredores passaram a residir ali¹²⁵ para facilitar a vida e evitar os constantes deslocamentos. Dessa forma ARS demonstra sua própria familiaridade com a morte.

A esse respeito Kübler-Ross observa que a morte não mudou, o que mudou foi nossa forma de “conviver e lidar” com ela (KÜBLER-ROSS, 2008, p.9). E a convivência com a finitude dos outros pode trazer a familiaridade necessária para que possamos encarar os nossos próprios medos diante de nossa falibilidade. Nesse sentido é notória a postura do “eu-poético” que pretende se aproximar do lugar da morte para com ela criar uma intimidade tal que a sua chegada não mais o surpreenda¹²⁶.

Nas duas primeiras estrofes o eu-lírico se refere à finitude do outro, mas na terceira ele passa a falar da morte do Ser-aí. O primeiro verso reafirma os versos iniciais das estrofes antecedentes, mas em tom mais incisivo enfatizado

¹²⁵ “como tranquilos inquilinos”

¹²⁶ “não serei surpreendido”

pelo advérbio de lugar (aqui), que indica que essa ação já começa a ocorrer¹²⁷, e, ao acrescentar o complemento para o verbo “aguardar”, indica a finalidade de sua permanência na porta da necrópole como forma de preparação.

Inicialmente ARS fala da morte do outro. Em seguida passa a falar da morte cotidiana que “diariamente abre sua oficina” e que “há muito tempo começou a chegar”. Nos versos finais a individualização dessa morte iniciada ainda em sua infância se conforma pelo uso do substantivo próprio “Minas” (Estado natal do poeta) que pode ainda dar duplo sentido, expressando a forma como a morte nasceu nele: em minas.¹²⁸ De onde temos a morte cotiada, e a definitiva do próprio eu-lírico que nos leva ao mito de Sísifo e à simbologia do incessante trabalho de Tânatos sobre a vida humana, como nos mostra o quadro de Klimt apresentado no início do capítulo II e o constante labor de Sísifo na tela de Stuck.

Tânatos nasceu em mim, em Minas¹²⁹

Por toda a sua produção poética, em especial nos quatro livros que formam o *corpus*, é visível a presença de uma morte cotidiana e reforça a ideia do ciclo proposto no desenho do anexo 13 (p.137).

A morte diária se apresenta na forma de envelhecimento, como se percebe no poema “Morrer de amor” (SANT’ANNA, 1992, p.185):

Não posso dizer ao meu amor
que comigo escolheu viver:
- pare de morrer.

Nem um nem outro pode
parar de envelhecer

Advirto aos incautos:
- não há nada de mórbido neste assunto.

¹²⁷ Ele já se encontra na necrópole.

¹²⁸ Minando, posto que “minar” pode ter o sentido conotativo de brotar, nascer gradualmente das profundezas.

¹²⁹ Procura mostrar como a morte faz parte da vida e nasce com o homem, o título nasceu como possibilidade a partir da análise do poema “Vou ficar de vez na porta deste cemitério”. O título serviu de base para nomear a própria tese.

Estamos apenas
Morrendo de amor

- juntos.

No uso do verbo “morrer” no infinitivo compondo o modo imperativo, tem-se a sensação de ação contínua, inacabada, constante. No verso final da segunda estrofe aparece o esclarecimento para esse ato contínuo com a presença do vocábulo “envelhecer”. Novamente no final da última estrofe o eu-lírico, que agora se inclui, declara que ambos “estão morrendo”, reafirmando o processo contínuo e ininterrupto do envelhecer/morrer. O tom usado com relação ao tema, tão indesejado e desagradável para a sociedade contemporânea, é leve e delicado e se confirma na advertência contida no verso: “não há nada de mórbido¹³⁰ neste assunto”. Embora possa parecer contraditória, essa afirmação elucida o grau de intimidade do eu-lírico com Tântatos. No poema “Aviso prévio” (SANT’ANNA, 1992, p. 196), percebe-se a ação desse envelhecimento como uma “diária demolição” cujas marcas se inscrevem no espelho¹³¹, revelando a ação íntima e constante de Tântatos como fica patente na primeira parte do longo poema “As muitas mortes de um homem” que possui cinco partes e cada uma trata de um tipo de morte do qual se falará mais detalhadamente ainda neste capítulo.

Aviso prévio

Estou tendo certa dificuldade
com minha morte final.

À primeira
(cotidiana)
me acostumei:
olhando minha pele
o rosto dos amigos, e me dizia:
- eis que sibilina e estabanada
Ela vem vindo.

Cedo nos entendemos
quanto à dissolução.

¹³⁰ Normalmente esse adjetivo é usado para se referir ao que é soturno, fúnebre, assustador

¹³¹ O que o espelho reflete, simbolicamente, é a verdade, o conteúdo do coração e da consciência. Os espelhos mágicos nos contos fantásticos revelavam o divino. Símbolo muito usado para revelações divinas: espelho mágico que permitia ver além do aqui e do agora. Revela o conhecimento de si mesmo e abre o entendimento dessa imagem. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, P. 393-396)

E por ser progressiva e familiar
a ela me dediquei
desentranhando-a do espelho.

Ela não era apenas o cão
que eu levava a passear
era o amigo com quem
no entardecer, íntimo
eu me aplicava a jogar.

[...]

Mesmo que inicie falando sobre a morte definitiva do Ser-aí, não será esse o tema dessa primeira parte. O substantivo “morte”, que aparece uma única vez, é o tema central e que recebe muitos determinantes (primeira, cotidiana, sibilina¹³², estabanada, progressiva, familiar, íntimo) que vão construindo a imagem dessa que age por fora e não se percebe por dentro. Trata-se de uma morte familiar, cotidiana, e que nasce conosco, é preciso “olhar” atento para perceber que se encontra “entranhada” no espelho de onde ele a extrai para conviver intimamente. Essa é a morte cotidiana que “diariamente abre sua oficina”, que é vista como o ensaio de um grande ato final: a morte definitiva, a saída de cena.

A vida deve funcionar como uma preparação e, na concepção de Eagleton (2011, p. 285), a “absoluta auto-entrega que a morte exige de nós só é tolerável se, de alguma forma, tivermos ensaiado para isso na vida.” Esse ensaio, segundo ARS, se dá também pelo sono (Hipnos) quando se vai “Edificando a morte” (SANT’ANNA, 1999, p. 29):

[...]
À noite
as luzes todas se apagam
e se apagam as tevês.
É quando o edifício inteiro dorme.
Dorme, num ensaio coletivo da arte de morrer.

O altruísmo necessário aos relacionamentos sociais é como um outro ensaio que se opera no dia a dia, no convívio com o outro, nas pequenas e grandes doações diárias:

¹³² Esse adjetivo será usado de forma substantivada, a partir de agora, como sinônimo para a morte, vindo sempre entre aspas.

A autodoação própria da amizade é uma espécie de *petit mort*, um ato com a estrutura interna do morrer. Isso, com certeza, é um dos significados do dito de São Paulo: morremos a cada momento. Nesse sentido a morte é uma das estruturas internas da própria existência social (EAGLETON, 2011, p. 285).

Os relacionamentos se configuram como trocas por meio das quais se perde e se ganha, se dá e se recebe, se morre e se vive. Esse desprendimento ocorre em função de uma maior aproximação da morte como se observa em “Sedução Mortal” (SANT’ANNA, 1999, p.125):

Olho as coisas com um desprendimento
com uma ternura angelical.
Olho-me já de longe, etéreo,
um centímetro acima do instinto vital.
A morte
Me seduz
e a ela me consagro
com um desprendimento fatal.

Nesse patamar do processo de preparação encontram-se alguns poemas dos livros analisados e que não tratam diretamente da morte, mas das relações interpessoais, assim como se pode perceber no poema “Morrer, amar” (SANT’ANNA, 1992, p. 146).

- Imperativo, só o amor.
Algo a acrescentar?
- Sim, há outro: morrer.
- Mas morrer.
faz parte do amar.

Em forma de diálogo, ARS apresenta a afirmação iniciada pelo vocábulo “imperativo”¹³³ como adjetivo para a “morte” em uma predicação implícita que apresenta o caráter conceitual da sentença, e se propõe como única conforme indica o adjetivo “só”. Mas a seguir o interlocutor desse diálogo acrescenta outra coisa “imperativa”: o morrer. A sentença final do poema propõe que o morrer está contido no amar, assim podemos perceber o caráter mortal desse sentimento que pode e deve reger as relações interpessoais de todos os níveis.

¹³³ Algo que se impõe sem possibilidade de contestação.

Cabe, portanto, a Tânatos não apenas conduzir os mortos ao Hades, mas trabalhar continuamente desde o nascimento do “ser” preparando-o gradualmente ao estado de “não ser” que, nesse processo, configura o duplo original (“ser e não-ser”), na união dessas partes que são normalmente consideradas opostas e antagônicas, mas são, na verdade, complementares e indissociáveis.

Minha (teatral) saída de cena¹³⁴

“A vida é uma ópera”

Machado de Assis

A comparação da vida com uma representação artística não é novidade na literatura. Machado de Assis, reconhecido crítico do gênero dramático em sua época, fez uso desse recurso em algumas de suas obras, seja citando Shakespeare no conto “A cartomante”, seja dedicando um capítulo inteiro a explicar a vida, comparando-a a uma ópera em *Dom Casmurro* de onde extraímos a máxima: “- A vida é uma ópera e uma grande ópera” ¹³⁵.

Em ARS a imagem do teatro é bastante recorrente, como foi possível notar nos poemas analisados anteriormente, que apresentam alguns aspectos da vida como um ensaio para a morte, grande tragédia da vida. No poema “Sair de cena” (SANT’ANNA, 1992, p.193), a representação cênica já se mostra no próprio título e está relacionada à finitude.

Mas se eu for, quando me for,
terei dado certos sinais precisos.
Sair de cena de modo abrupto
seria indelicadeza com os demais.

O que iriam dizer de mim meus poemas e objetos
quando lessem a notícia nos jornais?

¹³⁴ Esse título observa a preocupação do eu-lírico com sua (definitiva) morte e permeia todo o *corpus*, mas nasceu como proposta de título a partir da análise do poema “Sair de cena”.

¹³⁵ ASSIS, 2008, p.25.

Esse curto poema que não menciona a morte de forma direta, refere-se a ela por meio do verbo “ir” e da expressão simbólica que forma o título e se repete no corpo do texto. O poema parece estabelecer uma continuidade com algo anterior a ele, pois é iniciado pela adversativa “mas” que promove a ligação entre um consequente e seu antecedente ao qual se opõe significativamente. Se pensarmos que pode haver uma correlação entre os poemas do livro, o poema anterior é “O morto”, analisado na página 77, em que o eu-lírico se coloca diante de um corpo e se põe a analisar os contrastes entre o vivo (ele) e o morto. É perceptível uma ligação entre esses dois poemas, pois o primeiro trata da morte do outro estando ele diante de um corpo. O verso final daquele poema afirma o contraste entre ele e o defunto, em seguida vem o poema “Sair de cena” que se refere a sua própria morte definitiva e se inicia pela adversativa, abrindo a possibilidade de ele assumir o lugar do defunto (“mas se eu for”), passando a uma certeza (“quando me for”).

Mesmo diante da certeza da finitude, o eu-lírico busca manter um certo controle do que é incontrolável com o uso do adjetivo “precisos” determinando os “sinais” que serão dados por ele e não pela morte como ocorria na Idade Média com os cavaleiros medievais que, segundo Ariès (1977, p. 18 - 21), eram avisados da chegada do fim por meio de sinais e assim podiam “preparar” a própria morte. Dentre as providências descritas pelo historiador havia o ajuste das finanças, das relações interpessoais e do relacionamento com Deus. Em ARS não se percebe a preocupação com nada disso, sua preocupação é com “os demais”: seus poemas e objetos. Essa preocupação é visível em vários poemas do *corpus* e também no poema “Objetos do morto” (SANT’ANNA, 1992, p. 191):

Os objetos sobrevivem ao morto:
os sapatos,
o relógio,
os óculos
 sobrevivem
ao corpo
e solitários restam
sem conforto.

Alguns deles, como os livros,
Ficam com o destino torto.

Parecem filhos deserdados
ou folhas secas no horto.
As joias perdem o brilho
embora em outro rosto.

Não deviam
deixar pelo mundo
espalhados
os objetos órfãos do morto,
pois eles são, na verdade, fragmentos
de um corpo.

A personificação dos objetos é observada pelo uso dos adjetivos (solitários, órfãos) ou pelas demais determinações e comparações (sem conforto, com destino torto, como filhos deserdados), ou ainda pelo uso do verbo “sobreviver”. É possível notar que os objetos apresentados no primeiro parágrafo estão intimamente ligados à história pessoal do defunto: sapatos¹³⁶, relógio¹³⁷ e óculos¹³⁸. Eles definem o conhecimento e a viagem desse ser sobre a terra e seu movimento rumo ao desconhecido. Esses objetos são apresentados nos versos finais¹³⁹ como “fragmentos de um corpo”, assim como os *Vestígios* deixados no poeta por suas andanças pelo mundo, vemos agora partes dele que ficarão após sua partida.

Prosseguindo nessa busca pelo sentido de sua “saída de cena”, é importante perceber a recorrência de sua preocupação com o mundo sem ele. Esses não são acontecimentos da sua vida, o aspecto vago e incorpóreo da própria finitude é um limite para o qual só é possível conjecturar, imaginar, sonhar. Dessa forma, ARS passa a imaginar o mundo sem ele: “Não estarei aqui em tardes como essas” (SANT’ANNA, 1999, p. 124).

¹³⁶ Sapato: Símbolo do viajante. Pode representar a viagem para o além ou suas andanças sobre a terra em todas as direções. Os sapatos deixados pelo morto indicam o fim de uma caminhada e que ele espera dos céus os meios para prosseguir suas andanças (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, p. 802).

¹³⁷ Relógio: Indicador de tempo, instrumento que mede o tempo e pode simbolizar, como a ampulheta, a passagem do tempo de vida. O tempo que normalmente é simbolizado por uma forma circular (comum aos relógios) e que, com seus ponteiros ao centro, pode ser considerado o aspecto móvel do ser, o eixo que torna possível o movimento (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, p. 876).

¹³⁸ Óculos: Dispositivo usado sobre os olhos para auxiliar, corrigir, melhorar, ampliar ou proteger a visão. Olhos: símbolo da percepção intelectual (percepção visual) simboliza tanto o conhecimento quanto a percepção sobrenatural, podendo simbolizar todo o conjunto das percepções exteriores (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, p. 653 - 654).

¹³⁹ Estrutura predicativa de definição intelectualiva.

Não estarei aqui em tardes como essas:
 - mulheres airosas e suas soberbas coxas sobre areia
 Falta não farei a elas
 e aos verões que não verei.

Não estarei aqui em tardes como essas:

- o alarido de andorinhas, o zumbido das cigarras
 o branco azul colegial voltando para casa,
 o barulhinho do chap-chap da água na enseada.

Como antes, o mundo sobreviverá sem mim.
 Nunca mais tocarei a cabeleira do entardecer
 E as coxas, e os seios e sua boca.

Há muito que algo em mim começa a se despedir.
 Às vezes é nos momentos de mais aguda beleza
 que uma parte de mim se vai enquanto
 outras ficam num desespero luminoso.

É tocante o espetáculo.

Quando terei a humildade necessária
 para sair de cena?

O eu-lírico reconhece sua transitoriedade como ser vivente e a permanência do mundo para além dele¹⁴⁰. Embora ele tenha essa consciência de que o mundo permanece e os vivos seguem vivendo, pensar a própria morte é “nadificante”, pois essa:

Ideia se opõe a metáforas da imortalidade, que preenchem a morte com um conteúdo de vida. A ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou melhor, cujo conteúdo é o vazio sem fim. Ela é a mais vazia das ideias vazias, pois seu conteúdo é o impensável, o inexplorável, o “não sei quê” conceptual que corresponde ao ‘não sei quê’ cadavérico (MORIN, 1997, p.33).

Em uma referência à morte cotidiana, ARS se coloca passivamente sob os efeitos da “sibilina” que há muito começou a agir de forma contínua e progressiva ao que ele declara ser “tocante o espetáculo”.

Nos versos finais, a referência ao teatro como espetáculo se torna mais explícita ao falar da cena. Com relação à morte definitiva, ele lança a pergunta retórica que fecha o poema apresentando o que é necessário a esse momento: humildade.

¹⁴⁰ “Como antes o mundo sobreviverá sem mim.”

No mesmo caminho das preocupações com o mundo sem ele, temos o poema “Verão – 2” (SANT’ANNA, 2005, p. 183).

Viver mais um verão:
As coxas saindo das ondas
Os cabelos e bocas
Em ardente floração.

A morte pode esperar.
O verão me chama.
Impossível resistir à sedução.
Oh! Morte!
suspende uma vez mais
teu agulhão.

Novamente a imagem da praia, da contemplação do outro como forma de prazer, ARS se mostra satisfeito com o momento vivido e declara, sem nenhuma “humildade”, que “A morte pode esperar”. Kübler Ross (2008, p.6) observa que do ponto de vista psiquiátrico o inconsciente nunca cogita a possibilidade de morte para si. Um fim real é inimaginável ao inconsciente. Ainda que o eu-lírico tente imaginar esse fim, não passam de conjecturas a que, às vezes, repele como no poema anteriormente analisado.

Pensando na possível complementariedade entre os dois textos, percebe-se qual é a humildade que ainda falta para que se concretize sua “saída de cena”, humildade que está intimamente ligada a essa impossibilidade do inconsciente. A afirmação se confirma nos versos finais com um tom de religiosidade¹⁴¹ e em um nítido reconhecimento de que a morte já suspendeu seu agulhão por diversas vezes.

Enquanto nesses dois últimos textos vemos o prazer com a vida e a preocupação em não estar aqui em momentos agradáveis, o texto “Alívio” (SANT’ANNA, 2011, p.38) fala sobre um mundo de caos e como se sente aliviado por ter saído de cena.

¹⁴¹ O termo agulhão é utilizado num intertexto com o texto bíblico: “Onde está, ó morte, o teu agulhão? Onde está, ó inferno, a tua vitória? Ora, o agulhão da morte é o pecado, e a força do pecado é a lei. Mas graças a Deus que nos dá a vitória por nosso Senhor Jesus Cristo. “I Coríntios 15:55 min-57.

O cair do pano pode se referir às possibilidades progressivas de destruição da humanidade e da natureza (quarta e quinta) e a destruição total do teatro que ocorrerá com o fim do universo (sexta).

O outro (re)morre em mim¹⁴³

A impossibilidade de vivenciar a própria morte é mesmo um obstáculo para que o Ser-aí se prepare para o momento do desenlace. Igualmente, ele não pode vivenciar a morte alheia em seu sentido íntimo, mas se vê refletido no outro. Assim, antevê as possibilidades de finitude do Ser-aí, como se na morte do outro ele morresse também. Essa máxima transparece na pergunta retórica lançada na quarta estrofe do poema “De repente a morte” (SANT’ANNA, 1992, p. 179): “Em 20/30 anos/ quantas mortes morrerei/ na morte dos demais?”.

Ao longo dos seus poemas ARS relata o seu desconforto com a “morte alheia”, mas ao mesmo tempo reconhece a importância dessas vivências na construção do seu próprio fim. Assim se dá no poema “Estão se adiantando” (SANT’ANNA, 1992, p. 183):

Eles estão se adiantando, os meus amigos.
Sei que é útil a morte alheia
para quem constrói seu fim
[...]
O que faço? Ainda agora
um apressou seu desenlace.
Sigo sem pressa. A morte
exige trabalho, trabalho lento
como quem nasce.

O seguir sem pressa já adianta, nesse poema publicado em 1992, a ideia de lentidão da “descida da montanha” que corresponde ao envelhecimento de que tratamos na primeira parte desse capítulo, expressando, de forma indireta, a velocidade com que se alcança a idade adulta.

¹⁴³ O título nasce a partir da análise do poema “O morto cresce”. Referindo-se à morte do nome, o tema se faz presente ao longo de toda a sua produção poética e expressa os meios pelos quais ele busca enganar Tântos como um Sísifo contemporâneo.

Desse contato constante com a morte alheia, ARS se torna um “Amador” (SANT’ANNA, 1992, p. 199) da própria morte:

Vejam em que me transformei
por culpa minha e da sorte:
especialista em morte alheia
e amador da própria morte.

Esse poema expressa uma das bases de seu pensamento, no auge de seus 55 anos à época, já se mostrava experiente no contato com o desenlace do outro, que pode nos remeter ao poema “Epitáfio para o século XX” e as muitas mortes por que passou o poeta no período de “subida da montanha”.

O verso final, por meio do vocábulo “amador”, nos apresenta o duplo sentido da experiência adquirida. Nesse caso, o adjetivo pode se referir ao indivíduo que exerce uma atividade por afinidade, por gosto e que não possui a devida qualificação profissional; mas também se refere a aquele que ama. Assim os dois sentidos são cabíveis ao verso, o eu-lírico se tornou uma pessoa que não possui qualificação para enfrentar a sua finitude e se transformou em um apaixonado por sua própria morte.

A “morte alheia” é vista como uma preparação para a própria finitude, tanto no ato de sua ocorrência como no imaginar dessa possibilidade como se dá no poema “Neste aeroporto ensaio” (SANT’ANNA, 2005, p.107):

Neste aeroporto ensaio nos semelhantes
a minha morte.

Aquele homem de cabelos brancos
o operário consertando a porta
as pernas e a dona loira dessas pernas
conversando com o negro atleta
- todos morrerão.

Banal.

E no entanto no entardecer deste aeroporto
reparto com os semelhantes minha sorte.

E parto.

O adjetivo “Banal” que aparece isoladamente em um verso da segunda estrofe sugere que a morte é algo a que as pessoas não dão atenção, como na tela de Klimt observada no capítulo II. Apesar disso, o eu-lírico declara que:

Essa é uma forma do morto enganar a Morte (como Sísifo), instalando-se em “nosso espanto” onde pode permanecer vivo.

Observando o poema do ponto de vista estrutural é possível perceber que há um movimento crescente nas três primeiras estrofes que culmina com o ato de iludir a morte e depois vai gradualmente decaindo até que definitivamente morra dentro de nossa morte, fazendo um movimento ascendente e decrescente que nos faz lembrar a montanha de Sísifo. Na primeira parte o morto cresce, amplia-se, recrudesce, alonga-se e na segunda parte ele se conforma, encolhe-se e morre, tal qual o ciclo da vida humana: nascimento, infância, adolescência, juventude, idade adulta, velhice e morte.

Segundo Santo Agostinho, o esquecimento está na memória, caso contrário nós o esqueceríamos. Destarte, as “coisas que meus sentidos me deram a conhecer [...], coisas cujas imagens a memória fixou quando estavam presentes, para que as pudesse contemplar e repassar em espírito, quando eu as evocasse na sua ausência” (AGOSTINHO, 2002, p. 226). Nessa possibilidade significativa, o morto vai crescendo e ganha volume na mente dos vivos, mas depois ele “se acomoda” a um canto da memória e ali permanece “amortecido” até que venha a morrer com a minha morte.

A esse respeito, o poema de Ferreira Gullar, “Cantiga para não morrer”¹⁴⁵ expressa ideia semelhante que já se apresenta no título como uma forma de Sísifo enganar a morte:

Quando você for se embora,
moça branca como a neve,
me leve.

Se acaso você não possa
me carregar pela mão,
menina branca de neve,
me leve no coração.

Se no coração não possa
por acaso me levar,
moça de sonho e de neve,
me leve no seu lembrar.

E se aí também não possa
por tanta coisa que leve

¹⁴⁵ GULLAR, 1997, p.208.

já viva em seu pensamento,
menina branca de neve,
me leve no esquecimento.

Ao longo das estrofes o eu-lírico vai manifestando, de forma gradativa, sua súplica por permanecer com a “moça branca como a neve”, primeiro sendo carregado pela mão, no coração, no pensamento e, finalmente, no esquecimento. Aqui temos a mesma ideia agostiniana de que o esquecimento se constitui como um compartimento da memória. Ficar “amortecido num canto da memória”, assim como estar presente no esquecimento é, portanto, uma forma de enganar a morte.

Em uma via de mão dupla o Ser-aí se prolonga na memória do outro e também morre com os outros que morrem antes dele, como é possível notar no poema “Biografia alheia” (SANT’ANNA, 1999, p. 129):

Cada amigo que morre
enterra consigo gestos, frases, detalhes meus
que nem suspeito
e nos outros reverberam.

Com eles esvai-se
minha inapreensível biografia.

Estou, sem eles,
ficando duplamente escasso antes do fim.
Até por egoísmo
não posso mais perdê-los,
pois em cada um que perco
perco uma parte de mim.

Assim se opera mais uma das características da morte cotidiana e que nos prepara para o fim. ARS declara estar ficando “duplamente escasso” quando: o Ser-aí perde o outro que era parte de seu próprio *Ser* e que é enterrado levando consigo parte do eu-lírico¹⁴⁶.

Dialogando com o anterior, esse poema mostra que a morte do nome vai muito além do enterro físico e da restrição temporal do Ser-no-mundo, pois o falecido permanece vivo na memória do outro com o qual prossegue enganando a morte até que este também venha a morrer. Importa lembrar que a escrita faz

¹⁴⁶ Frases e detalhes do Ser-aí guardados na memória.

com que o morto se perpetue no tempo e no espaço, permeando a memória dos vivos. Como exemplo desse ciclo constante, podemos lembrar que, na presente pesquisa, fizemos referência a Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond e outros que, mortos, permanecem vivos em nossa memória, tal qual Sísifo, enganando a morte.

Sísifo rola a memória¹⁴⁷

Na descrição desse mito, ele é condenado a rolar uma grande pedra montanha acima de onde ela se precipita abaixo. Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. (CAMUS, 2013, p. 121). Os motivos para essa condenação, segundo Camus, embora haja variação nos relatos, ancoravam-se no fato de demonstrar ele:

Certa leviandade para com os deuses. Espalhou os segredos deles. Egina, filha de Asopo, foi raptada por Júpiter. O pai, abalado por esse desaparecimento, se queixou a Sísifo. Este, que tomara conhecimento do rapto, ofereceu a Asopo orientá-lo a respeito, com a condição de que fornecesse água à cidadela de Corinto. Às cóleras celestes ele preferiu a bênção da água. Foi punido por isso nos infernos. Homero nos conta ainda que Sísifo acorrentara a Morte. Plutão não pôde tolerar o espetáculo de seu império deserto e silencioso. Despachou o deus da guerra, que libertou a Morte das mãos de seu vencedor (CAMUS, 2013, p. 121).

Somando-se a isso há ainda o fato de ter enganado a morte por excessivo amor à vida quando lhe foi dada a chance de voltar ao reino dos vivos estando morto. Camus nos apresenta, nesta descrição, um Sísifo que é “vencedor” da morte.

Observando o livro *O lado esquerdo do meu peito*, percebe-se que essa ideia já vinha sendo gestada como no poema “Sainte Victoire” (SANT’ANNA, 1992, p.45):

¹⁴⁷ A memória passa a ser a pedra que rolam os outros para que possamos prosseguir vivendo mesmo após a nossa morte.

Montanha de metamorfoses
conforme as cores do dia.

Cézanne a pintava
e nunca a apreendia.

Rolava seu pincel de Sísifo
cor abaixo, forma acima
com desesperada maestria

Nunca a apreendeu.
A montanha – volátil dinossauro,
sempre lhe fugia.

O monte *Sainte Victoire* foi pintado por Cézanne em mais de 60¹⁴⁸ obras por meio das quais buscava apreender a imagem do lugar onde crescera (Provence). A montanha era vista dos mais diversos pontos de observação e retratada com uma perspectiva distorcida com o objetivo de atingir a perfeita relação entre os muitos elementos que compõem a paisagem. É essa que ARS descreve como a montanha de Sísifo cuja pedra é transmutada em pincel, mas, como Sísifo não conseguiu aprisionar a morte para sempre, Cézanne não conseguiu apreender a “volátil” montanha, pois ela se tornava nova a cada tela.

Semelhantemente, ARS tenta apreender a morte nessa missão de Sísifo e que se observa no poema “Viva fera” (SANT’ANNA, 1999, p.52)

Não me canso de estudar a morte.
Como é fértil e reverbera novos ângulos
conforme a hora em que a entrevejo
na minha trajetória.

Preencho-a de significados vários.
Ela cresce, me fascina, me enriquece,
me habita viva feito fera
que parece domesticada e, no entanto,
soberana

- mansamente me devora.

O estudo que o eu-lírico desenvolve a respeito da morte se assemelha ao que desenvolve Cézanne com relação à montanha que está sempre diante de sua trajetória nos mais diversos ângulos, sob as mais diversas horas, sob o efeito da luz natural que se move.

¹⁴⁸ Veja no anexo 18, p. 150, algumas imagens das telas pintadas por Cézanne.

A morte, que nasce com o “Ser-para-a-morte”, “cresce” e age sobre ele¹⁴⁹. De forma paradoxal ela está viva e, por mais que ele se familiarize com ela, permanece soberana e será sempre “viva fera” a devorá-lo mansamente.

O poema refere-se especificamente à morte cotidiana que o devora lenta e progressivamente no percurso montanha acima, montanha abaixo. A imagem de Sísifo está presente ao longo do *corpus* de maneira explícita ou não, sempre simbolizando o mito.

Mesmo que a história quase não nos diga nada sobre Sísifo nos infernos, Camus (2013, p. 123) anima a imaginação a respeito desse mito:

No caso deste, só vemos todo esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la e ajudá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada; vemos o rosto crispado, a bochecha colada contra a pele, o socorro de um ombro que recebe a massa coberta de argila, um pé que a retém, a tensão dos braços, a segurança totalmente humana de duas mãos cheiras de terra. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos.

Por mais que se mostre inútil esse trabalho de Sísifo, que o eu-lírico desenvolve na busca por compreender e domesticar a morte, parece que ele não se cansa de estudá-la. Nessa descrição se percebe a diferença entre o mito descrito por Camus e o que é apresentado por ARS, como se pode comprovar na última estrofe de “Parem de jogar cadáveres na minha porta” (SANT’ANNA, 2011, p. 14):

Afastem de mim
o meu
o vosso cálice.
Impossível ficar no tempo que me coube
o tempo todo
preciso repousar num campo de tulipas
reaprendendo a ver o que era o mundo
antes de
como um Sísifo moderno
desesperado
julgar
- que o tinha que carregar.

¹⁴⁹ Fascina, enriquece, habita e devora.

O título apresenta a recorrente imagem da porta como o limiar do *Ser*, posto que os cadáveres estão fora. A porta se impõe como barreira que mantém Tântos fora, referindo-se à morte definitiva do *Ser*.

Na descrição de Camus temos o Sísifo clássico que rola a pedra até o cimo da montanha de onde ela rola abaixo, para novamente ser erguida. Na descrição de ARS, o mito julga ser necessário carregar o mundo sobre os ombros. Essa transformação da rocha em “mundo” nos faz lembrar o poema de Drummond “Os ombros suportam o mundo” que descreve o papel moderno do poeta em suportar o peso do mundo em seus ombros. Mas convém lembrar que no capítulo II foi analisado o poema “Como se desce uma montanha” (SANT’ANNA, 2011, p. 25) em cujos versos finais ele afirma que “Descer com uma pedra/ nos ombros/ - pode ser leve”. Percebe-se, à vista disso, uma inversão na imagem do mito que, originalmente, não desce a montanha com a pedra nos ombros. Ao mesmo tempo nos apresenta uma pedra que “pode ser leve” assim como no poema de Drummond em que o mundo carregado aos ombros não “pesa mais que a mão de uma criança.” (ANDRADE, 2002, p. 79).

Há uma correlação entre mito e vida. A montanha é a trajetória de uma vida, o *Ser-aí* é Sísifo e a pedra é sua história carregada de memórias, lembranças, esquecimentos, realizações, decepções, vestígios. Por esse motivo a pedra, que é formada por toda a história do *Ser-no-mundo*, “pode ser leve”.

Em uma correlação do mito com a imagem do teatro, a montanha é o palco (o mundo), o *Ser* é o ator e a pedra é o drama vivido que terminará fatalmente em tragédia. Na visão de Morin (1997, p. 19):

[...] é preciso inverter a ótica, inverter as evidências, procurar a chave onde se pensava estar a fechadura, bater nas portas do homem antes de bater nas portas da morte. É preciso descobrir as paixões profundas do homem diante da morte, considerar o mito em sua humanidade e considerar o próprio homem como guardião inconsciente do segredo. Então, e só então, será possível ir buscar a morte nua, limpa, desmascarada, desumanizada, e cerca-la em sua simples realidade biológica.

Na realidade biológica se sabe que a vida é uma unidade contínua que se renova por meio da morte, assim como ocorre com animais e plantas. Em uma visão bioantropológica o “*ser*” se renova pelo “*não-ser*”. A continuidade da vida

se dá por meio da memória como um Sísifo que é capaz de enganar a morte e permanecer vivo na memória do Ser-aí.

Considerações finais

Com base na análise quantitativa da presença da morte na obra poética de ARS¹⁵⁰, verificou-se que a finitude não passou a ser uma preocupação com o passar dos anos e o avanço da idade, nem com a presença mais constante da morte do outro. Constatou-se que o “não ser” que se ancora no momento posterior ao “ser” tem sido uma das grandes reflexões sobre as quais ele tem se debruçado ao longo de sua produção desde o início de suas publicações. Ao comparar os gráficos apresentados nos anexos e que tratam da análise dos quatro livros¹⁵¹, percebeu-se haver um movimento variável que se inicia com um alto percentual no primeiro e no terceiro livro que diminui significativamente no segundo, o que comprova não haver um progresso da presença desse tipo de reflexão, ao contrário, o gráfico do anexo 1¹⁵², demonstra que houve um declínio no trato quantitativo. Comparando esses resultados com o gráfico da frequência do tema nos livros de 1965 a 1985 (Anexo 3, p. 133), é possível notar até mesmo um declínio dessa frequência nos últimos quatro livros.

O poeta tramita entre o “ser” e o “não-ser” em seus versos, formando uma poética centrada no duplo original. Este que sempre se dispôs a olhar a morte frente a frente, a encara ora com distanciamento formal que demonstra respeito e submissão, ora parece manter um relacionamento constante com ela, promovendo a aproximação necessária para gerar intimidade, familiaridade e até certa liberdade. Mas, a despeito dessa intimidade, ela se impõe soberana. A ironia é sutil nesse discurso e confirma traços do respeito que este Ser-aí tem para com o mito. Em uma relação íntima, pessoal e cotidiana, a “sibilina” faz parte do Ser. Logo o “ser” e o “não-ser” formam uma unidade a que Heidegger denomina de “Ser-para-a-morte”. Dessa forma, todo Ser já nasce sob o olhar constante da morte, ou seja, todos trazem-na entranhada em si.

¹⁵⁰ O autor-criador

¹⁵¹ Anexo 4 (p. 134) – gráfico do livro *O lado esquerdo do meu peito*, Anexo 7 (p. 136) - gráfico do livro *Textamentos*, Anexo 10 (p. 137) – gráfico do livro *Vestígios* e Anexo 12 (p. 138) – gráfico do livro *Sísifo desce a montanha*.

¹⁵² Gráfico que trata da presença da morte nos poemas de cada livro como tema central ou não e que se encontra na p. 133.

Côncio dessa presença constante e inevitável, ARS possui uma tanatografia leve que o difere de muitos outros que se dedicam ao mesmo tema. O modernista Manuel Bandeira, que fora diagnosticado com tuberculose aos dezoito anos (doença ainda incurável), teve uma vida longa para a expectativa da época (morreu aos 82 anos), vivendo constantemente sob a sombra da morte, retrata o tema de forma irônica e, às vezes, de forma pessimista, grave e negativa. Enquanto ARS, cheio de vida desde sempre, demonstra uma relação menos pesada e mórbida com essa que o “seduz” de maneira “fatal”. Drummond também não esteve sob a sombra da “sibilina”, e, em entrevista, ARS aponta que naquele poeta ela “surge muito depois, nos primeiros livros dele não existe morte e você apontou que no meu primeiro livro existe morte, ela já está lá presente. No João Cabral a morte existe, mas é social ele não pensa sobre isto. No Bandeira existe, mas é uma morte ligada à doença, uma experiência física”¹⁵³.

A esse respeito, Morin (1997, p. 36) observa que “certos homens, perseguidos a vida inteira pela ideia da morte, mostram no momento físico da agonia uma calma que a eles próprios deixa estupefatos.” Como se as muitas experiências formassem uma preparação, um ensaio para a morte. Embora a situação de ARS não fosse de constante ameaça da morte, ele se sente, desde sempre, como um “Ser-para-a-morte” e essa consciência o faz estudá-la detidamente. Isso faz com ele se ponha a observá-la desde o seu primeiro livro, publicado quando tinha apenas 28 anos de idade e se encontrava gozando de boa saúde na “subida da montanha”.

Convém destacar que esse relacionamento não foi sempre pacífico. Na análise do poema “A morte do corpo” (p. 60)¹⁵⁴, é possível notar uma dose de inconformismo diante daquela que “aniquila” a tudo e a todos. Lembrando o Bispo de Hipona que, no período anterior à conversão, se mostra inconformado com a morte, mas ele é pacificado pela conversão ao Deus cristão e a abertura de uma possível eternidade, passando a lidar melhor com a finitude. Destarte, o poeta se mostra mais pacificado diante da consciência plena de sua eternidade alcançada por meio da escrita artística.

¹⁵³ Trecho da entrevista feita com ARS (Anexo 16, p. 142)

¹⁵⁴ O qual faz parte da produção anterior ao *corpus*.

Na visão de Eagleton o período que se encaixa após o modernismo, à medida que as liberdades passam a ser defendidas a ferro e fogo, ficam visíveis as falhas entre a teoria pregada pelo Ser-em-si e sua real prática de vida. (EAGLETON, 2011, p. 295)

Quando as próprias fundações da sua civilização estão literalmente sob fogo, todavia, o pragmatismo, no sentido teórico da palavra, parece demasiado leve e indulgente. O que se faz necessário, em vez disso, é contrapor um mau sentido de não-ser a algum que seja bom. Temos visto que há uma fascinação com o não-ser, assim como uma rejeição dele, típicas de certas espécies de Mal. Mas há um outro sentido de não-ser que é construtivo, e não corrosivo.

É nessa linha construtiva que se desenvolve a poética de ARS, justificando, assim, a leveza com que o tema é tratado ao longo de sua obra, contrapondo esse mau sentido do “não-ser” tão frequente em sua vida¹⁵⁵ a um sentido bom. E aquela, que é tratada por grande parte dos poetas como estando fora do *Ser* (“a Indesejada das gentes” – Manuel Bandeira), é vista por ARS como parte desse “Ser-para-a-morte”. De acordo com Morin (MORIN, 1997, p.19):

O homem, que negligenciou demais a morte, também quis demais olhá-la de frente, em vez de tentar envolvê-la com sua astúcia. Ainda inocente, ele não viu que esta morte, à qual dirigiu tantos gritos e preces, não era mais que sua própria imagem, seu próprio mito, e que julgando olhá-la, ele estava fixando o olhar em si mesmo. E, sobretudo, ele não viu que o mistério primordial era não a morte, mas sua atitude em face da morte.

Este mito original que conjuga “ser” e “não-ser”, tão presente nas poesias analisadas, nos mostra que a vida e a morte são partes de um grande teatro que é o mundo. Por meio dessa imagem, temos dois grandes espetáculos: um *drama* (a vida), para o qual não há ensaios, e onde um momento perdido é irrecuperável; e uma *tragédia* (a morte), sendo o espetáculo da vida um constante ensaio e preparação.

De acordo com Morin (*IDEM*, p. 10), “o caminho da morte deve conduzir-nos de modo mais profundo na vida, assim como o caminho da vida deve conduzir-nos de modo mais profundo na morte”.

¹⁵⁵ Como ficou visível na análise do poema “Epitáfio para o século XX” no capítulo II.

Destarte, na busca por investigar como a vida em meio a um século tão mortífero influenciou a tanatografia de ARS, foi possível constatar que essa constante exposição à morte levou o poeta a ficar atento aos sinais dados pela “sibilina”, além de encontrar uma forma agradável de falar de um tema, para muitos, desagradável e aterrador.

Embora nem todos estejam atentos e dispostos a se preparar para o “grande final”, o poeta se coloca como um visionário, que olha, vê, observa, analisa e enxerga, no espelho e nos corpos dos outros que se vão, os sinais da proximidade do fim, transmitindo, por meio de seus poemas, a consciência de um Ser-para-a-morte que está sempre a olhar Tânatos¹⁵⁶. Para Bachelard (2007, p. 106) “o poeta é, então o guia natural do metafísico que quer compreender todas as potências de ligações instantâneas”. E o instante possui um caráter dramático na representação do *Ser*. O tempo de vida é o tempo do drama. Um tempo que, de acordo com Bachelard, sai do nada (“não ser” antes do “ser”) e chega ao nada (“não ser” após o “ser”), daí ser tudo uma mediação. O tempo é uma realidade que flutua entre dois “nadas” (BACHELARD, 2007, p.13).

Essa é a grande questão que mobiliza ARS, daí ter analisado a obra de Drummond sob a perspectiva temporal¹⁵⁷. A eternidade é inimaginável para um Ser-no-mundo cuja existência não passa de uma fração de segundos. Esse tempo da existência que se pretende longo, mas que na verdade é insignificante, se pensarmos a vida de um planeta ou de uma galáxia, promove reflexões a respeito de nosso estar no mundo. Se observarmos os milhões de anos que foram necessários para a formação daquela montanha pintada por Cézanne e compararmos a duração da vida do artista (67 anos) será visível a insignificância de tempo do “Ser-no-mundo”.

A morte, conseqüentemente, é uma das questões que integram essas reflexões de um “Ser-no-mundo”, que se reconhece como um “Ser-para-a-morte”, sem medos, sem traumas. Assim como os homens plantam (sepultam) seus mortos com a intenção de preservar e prolongar a vida, Cézanne aqui é lembrado por sua arte, prolongando o seu tempo de “Ser-no-mundo” em uma

¹⁵⁶ Conforme fica demonstrado na montagem fotográfica apresentada na página 4.

¹⁵⁷ Sua tese de doutoramento que se transformou em livro: *Drummond, um gauche no tempo*.

absurda ação de Sísifo que o fez permanecer vivo nos vestígios em forma de telas e na memória do “Ser-aí”.

A memória, de acordo com Agostinho, é adquirida pelos sentidos, ou pode nos ser dada pelo outro. Assim temos algumas memórias de nosso nascimento que não podem ter sido por nós apreendidas, mas repassadas. Dessa forma, têm-se várias maneiras de se permanecer vivo como foi observado no capítulo III, na parte “O outro (re)morre em mim”. A pedra que carregamos é nossa história, é nosso mundo que se encontra repleto de memórias, e nela muitos mortos permanecem vivos, assim como nos referimos ao longo desta pesquisa a Cézanne, Bandeira e Shakespeare que se perpetuam por minha escrita e fazem parte da minha memória. Isto posto, eu farei parte da pedra de outros que virão depois de mim e se dedicarão a estudar a poética de Affonso Romano de Sant’Anna. Por conseguinte, vamos repassando as nossas contribuições às gerações futuras e contemporâneas, assim como recebemos as pedras daqueles que vieram antes.

ARS chama de “morte do nome” a essa que só ocorre quando ninguém mais se lembrar do morto, quando ele não faz mais parte da memória de ninguém. Nesse sentido, ele considera que vai ficando duplamente escasso com a morte do outro: escasso pelo outro que se vai, levando parte da história vivida conjuntamente (amortecido “a um canto da memória”) e escasso pelo seu próprio nome que é enterrado com o morto.

Nessa perspectiva, a escrita se impõe como um paradoxal prolongamento do “Ser-no-mundo”, posto que o autor se encontra morto no texto, mas é reanimado pelos impulsos vivificantes dos leitores.

No contínuo processo de “ser” e “não-ser”, que é a vida para além da vida que se configura na permanência do nome, o autor escreve para ser amado, para ser lembrado e para se prolongar na arte.

Escreve para não morrer!

Referências bibliográficas

Referências de ARS

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Sísifo desce a montanha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. "As muitas mortes e muitas vidas da poesia" in CYNTRÃO, Sylvia H.(Org.) *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2009.

_____. *O enigma vazio – impasse da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *Drummond: O gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Poesia reunida: 1965-1999*. Porto Alegre: L&PM, 2007 Vol. 1.

_____. *Poesia reunida: 1965-1999*. Porto Alegre: L&PM, 2007 Vol. 2.

_____. *Vestígios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Textamentos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Intervalo amoroso e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999

_____. *O lado esquerdo do meu peito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992

Referências Gerais

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, Série Ouro. 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nov Aguilar S.A., 2002.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Unesp, 2014.

_____. *História da morte no ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Tradução de Maria Lucia Pereira. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Laud e Yara Vieira. 3 ed. São Paulo. Hucitec, 1986.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini. 4ª ed. São Paulo: Editora: UNESP, 1998.

BANDEIRA, Manuel de. *Bandeira de bolso: Antologia poética*. Alegre: L&PM, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras escolhidas; v.3)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana LOuranço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

Bíblia Sagrada, V.T. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOEHNER, P.; GILSON, E. Santo Agostinho, o mestre do ocidente. In: *História da Filosofia Cristã*. Tradução de Oscar Paes Leme. 2ªed. Trad. Petrópolis: Vozes, 1982. p.139-208.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1999.

BRACHTENDORF, Johannes. *Confissões de Agostinho*. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2008.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*; Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch – 3ª ed. – Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: José Olímpio, 27ª edição. 2015.

COELHO, Teixeira. Margens de “nossa” modernidade. In: *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

COSTA, Maria Cecília Lustosa. *Os cemitérios e a espacialização da morte*. In: ALMEIDA, M. G. e RATTI, A. J. P. (orgs.) *Geografia: Leituras culturais*. Goiânia: Alternativa, 2003.

COUTINHO, Eduardo. *Revisitando o pós-moderno*. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. (Orgs). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. P. 159-172.

CAMPOS, Priscylla Alves. *Fragmentos de um sujeito no cyberspaço / Dissertação (Mestrado)*. 2011. 133 f. – Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

CYNTRÃO, Sylvia H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Editora Plano, 2004.

_____. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. In LABORDE, Elga Pérez; NUTO, João Vianney Cavalcante. (Org.). *Em torno à integração: estudos transdisciplinares: ensaios*. Brasília: Universidade de Brasília. Instituto de Letras, 2008.

D'Oliveira, Flávia Sá. *A ars em ARS: a edição do desejo na obra crítica e poética da Affonso Romano de Sant'Anna*. Tese (Doutorado). 2000. 146 f. – Departamento de Letras - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

D'ONOFRE, Salvatore. Conceituação do poético. In: *O texto literário*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

DOURADO, Maysa Cristina. *Poesia em tempos de mal-estar*: Charles Simic e Affonso Romano de Sant'Anna. 2008. 241 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/102380>>.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ECO, Humberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M.C. Urione e Dora F da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1991.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Prefácio de Franklin de Oliveira. 6. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HAMBURGER, Michael. "A nova austeridade" e "A cidade e o campo: fenótipos e arquétipos". In *A verdade da poesia*: tensões na poesia moderna desde Baudelaire. Tradução de Alípio C. Franea Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica*: mundo, finitude, solidão. Tradução de Marco Antônio Casanova. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

_____. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 9ª edição. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

_____. *Ser e tempo*. Volume 2. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5ª edição. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

HOBBSAWN. Eric J. *A Era dos Extremos*. O breve século XX 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

SPRINGER, Kalina Salaib; PÉRES, Mercedes Solar e Jorge, Camila. *Cemitérios: desvendando os espaços da morte e seus signos*. 2005. Disponível em <http://www.neer.com.br/anais/NEER-1/comunicacoes/kalina-mercedes.pdf> . acesso em 17/10/2015.

KAPLAN, E. Ann (Org) “O Pós-modernismo e a sociedade de consumo” In *O mal-estar no pós-modernismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiros, religiosos e aos seus próprios parentes*. Tradução de Paulo Menezes. 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2007.

_____. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Mari Lúcia Machado. Barueri: Manole, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

_____. *A Condição pós-Moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011, p.15

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*, Volume 4, Biblioteca luso-brasileira: Série brasileira. Rio de Janeiro: Cia J. Aguilar Editora, 1958.

MILAGRES, Alda Valéria Durões. *A mulher contemporânea: representada na obra Melhores crônicas de Affonso Romano de Sant’Anna*. Dissertação (mestrado), 2008. Divinópolis-MG, UEMG.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. *A organização social da morte: um estudo sobre a exclusão social no cemitério de Meia Ponte na província de Goiás em 1869*. In LPH: Revista de História, nº 6, 1996. X Encontro Regional de História da ANPUH/MG.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORIN, Edgard. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

MOTA, Marcus. *Imaginação e morte: estudos sobre a representação da finitude*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1999.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Coleção Logos.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. *O céu aberto na terra: uma leitura dos cemitérios na geografia urbana de São Paulo*. São Paulo: Necrópolis, 2006.

RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SARAMAGO, José. *As intermitências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SOARES, Marcelo. *A AIDS*. São Paulo: Publifolha, 2001.

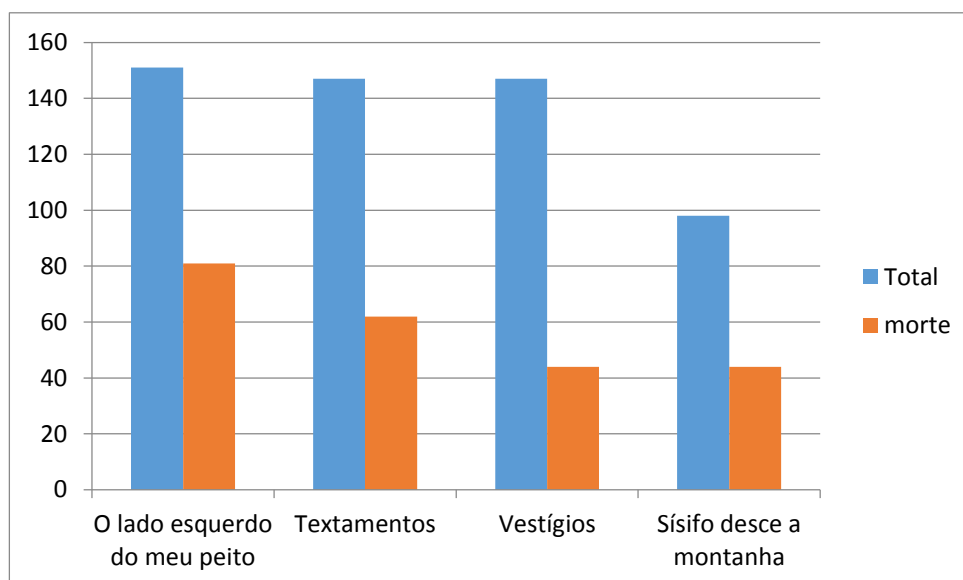
SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 34ª edição, 2004.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Paulo Bezerra. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WIKINSON, Philip & PHILIP, Neil. *Guia ilustrado Zahar: Mitologia*. Tradução de Áurea Akemi. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

Anexos

Anexo 1 - Gráfico demonstrativo da frequência do tema da morte nas obras que formam o corpus.



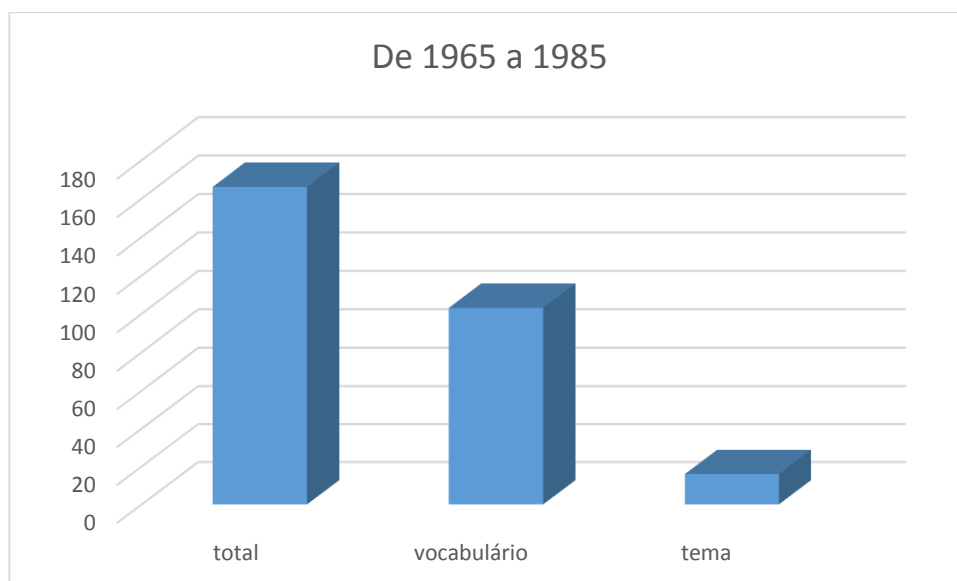
Total = total de poemas do livro

Morte = quantidade de poemas que falam de morte

Anexo 2 – Quadro demonstrativo do percentual de poemas longos presentes nos livros cronologicamente antecedentes ao corpus dessa pesquisa.

Livro	Ano de publicação	Poemas longos
<i>Que país é este?</i>	1980	92%
<i>A grande fala do índio guarani</i>	1978	100%
<i>Poesia sobre poesia</i>	1975	88%
<i>Canto e Palavra</i>	1965	80%

Anexo 3 – Gráfico demonstrativo da presença da morte em poemas publicados de 1965 a 1985.

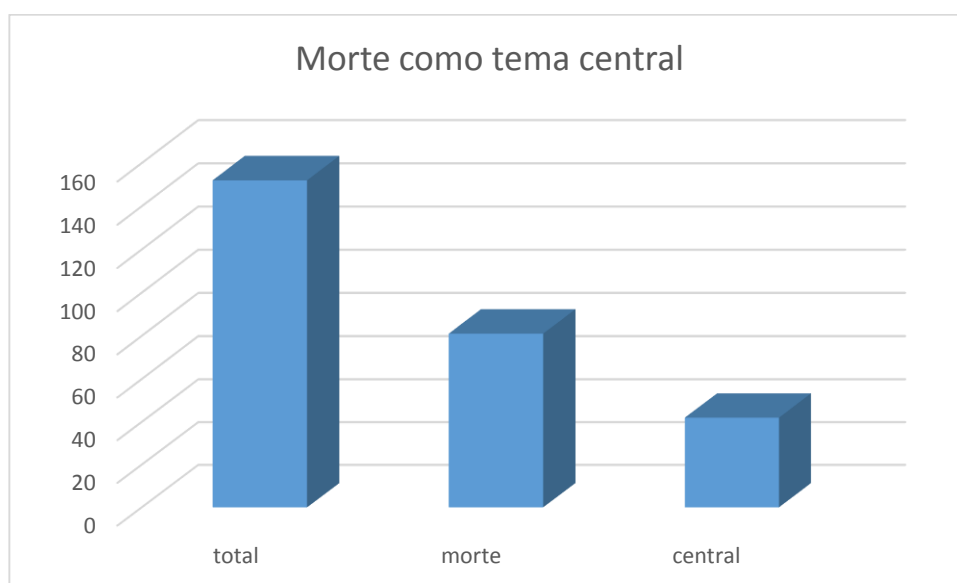


Total = quantidade total de poemas publicados de 1965 e 1985.

Vocabulário = quantidade de poemas que possuem vocábulos ligados à morte.

Tema = quantidade de poemas que apresentam a morte como tema central.

Anexo 4 – Gráfico demonstrativo do quantitativo de poemas do livro *O lado esquerdo do meu peito* que falam da morte e quais desses que se referem a ela como tema central.



Anexo 5 – Quadro demonstrativo do vocabulário relativo à morte que aparece nos poemas do livro *O lado esquerdo do meu peito*.

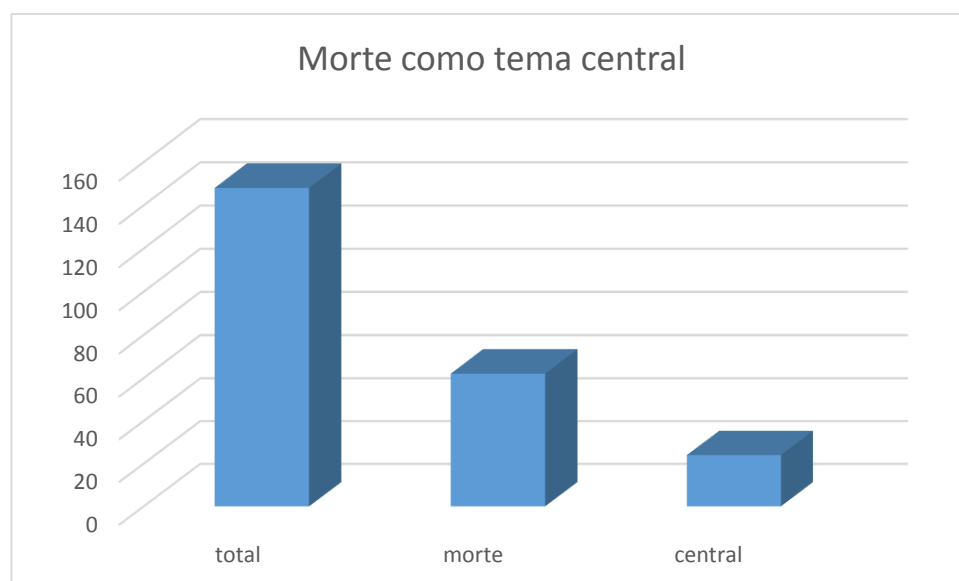
Vocábulo	Classe gramatical	Número de ocorrências
Morte(s)	Substantivo	42
Morto(s)	Substantivo	13
Mortalha	Substantivo	1
Morto(s)	Adjetivo	7
Morrente	Adjetivo	2
Mórbido	Adjetivo	1
Mortal	Adjetivo	3
Morrer	Verbo	51

Anexo 6 – Quadro da ocorrência de vocábulos do campo semântico do tema no livro *O lado esquerdo do meu peito*.

Vocábulo	Classe gramatical	Número de ocorrências
Cemitério	Substantivo	4
Corpo	Substantivo	11
Cova	Substantivo	6
Fatal	Adjetivo	3
Jazer (jaz)	Verbo	9
Matar	Verbo	6
Perder-se	Verbo	5
Sangue	Substantivo	3

Sepultar	Verbo	3
Suicídio	Substantivo	3

Anexo 7 – Gráfico que representa a presença da morte em poemas do livro *Textamentos*.



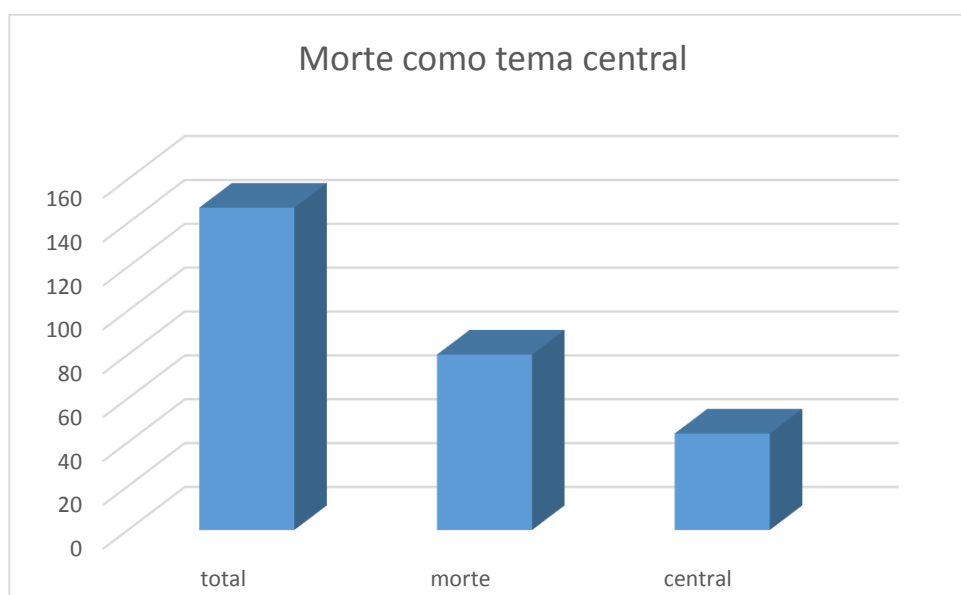
Anexo 8 – Tabela quantitativa da presença de palavras do mesmo campo lexical do vocábulo morto no livro *Textamentos*;

Vocábulo	Classe gramatical	Número de ocorrências
Morte	Substantivo	26
Morto	Substantivo	9
Morto	Adjetivo	6
Morrer	Verbo	24

Anexo 9 – Tabela quantitativa de palavras que se ligam representativamente ao vocábulo “morte” no livro *Textamentos*.

Vocábulo	Classe gramatical	Número de ocorrências
Cemitério	Substantivo	3
Corpo	Substantivo	7
Devorar	Verbo	3
Enterrar	Verbo	5
Esgotado	Adjetivo	13
Perder	Verbo	3
Vitimado	Adjetivo	4

Anexo 10 – Gráfico demonstrativo do total de poemas do livro *Vestígios* e o quantitativo de poemas que tratam da morte como tema central.

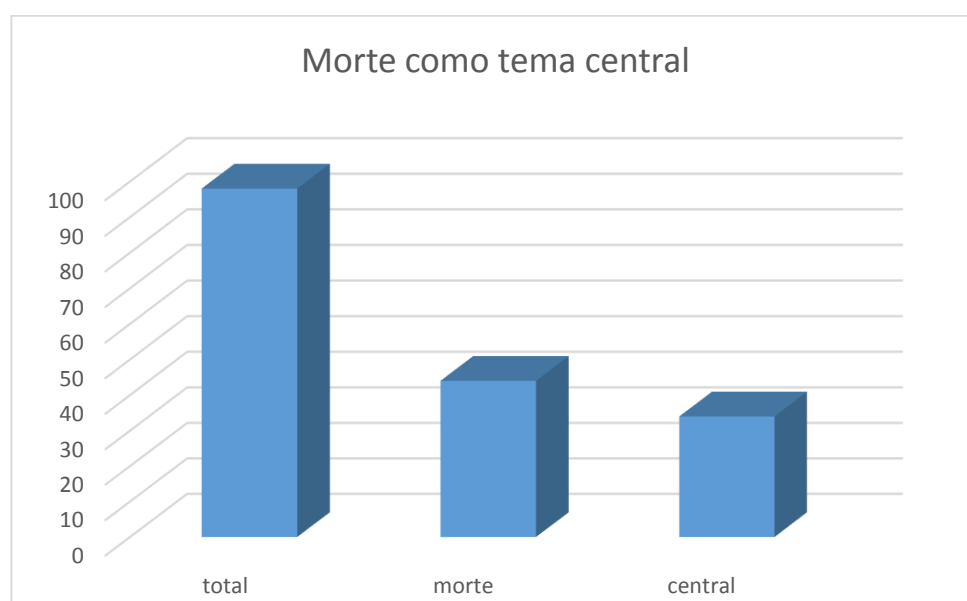


Anexo 11 – Tabela quantitativa de vocábulos do campo lexical de “morte” presentes no livro *Vestígios*.

Vocábulo	Classe gramatical	Número de ocorrências
Morte	Substantivo	30

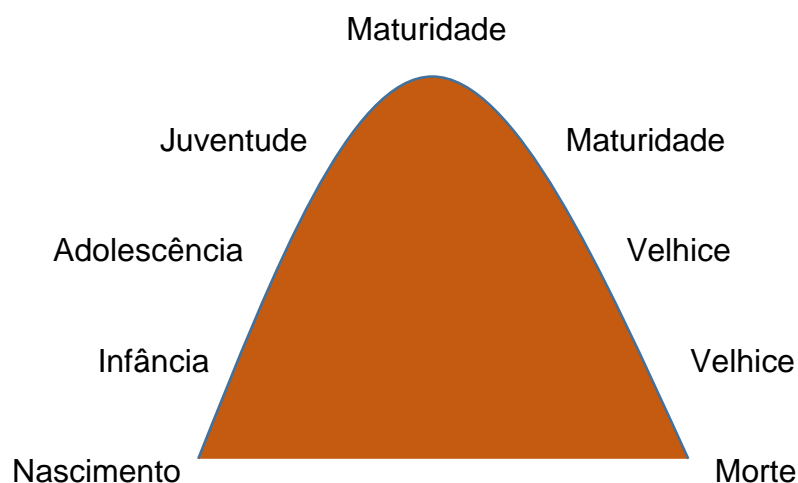
Morto	Substantivo	2
Morto	Adjetivo	7
Mortal	Adjetivo	3
Morrer	Verbo	10

Anexo 12 – Gráfico demonstrativo do quantitativo de poemas que falam de morte e tratam do assunto como tema central no livro *Sísifo desce a montanha*



Anexo 13 – A montanha de Sísifo no contexto apresentado no poema

Como se desce a montanha:



Anexo 14 – Tabela quantitativa da presença de palavras do mesmo campo lexical do vocábulo morto no livro *Sísifo desde a montanha*:

Vocábulo	Classe gramatical	Número de ocorrências
Morte	Substantivo	42
Morto	Substantivo	5
Morrer	Verbo	11
Morta	Adjetivo	3

Anexo 15 - Entrevista produzida por Julliany Mucury e Nara Silva e postada em 03/03/2011. Affonso Romano de Sant'Anna é entrevistado por Sylvia Cyntrão para o Programa Diálogos – Arte contemporânea Parte 2. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PdDotBgHzmk>, acesso em 10/02/2015,

Entrevistador **SC**

Entrevistado **ARS**

SC: Estamos de volta com o poeta, cronista, diretor da Biblioteca Nacional na década de noventa. Nós tínhamos começado a falar sobre a tradução da tradição da lírica amorosa e você publicou, conosco inclusive, em *Poesia o lugar do contemporâneo*, uma belíssima conferência, cujo título é: *As muitas mortes e as muitas vidas da poesia*. Mataram muito a poesia no século XX.

ARS: (risos) Mataram a poesia e a arte em geral.

SC: Falando em arte geral, gostaria que você falasse dessa atuação...

ARS: Desse crime? (risos) desse julgamento? Vou te dizer que daqui de Brasília eu estou saindo para fazer uma coisa relacionada. Estou indo para São Paulo fazer uma conferência na escola de magistrados, falar para juízes e advogados

sobre a morte da arte e a morte do autor. Acho que é um lugar muito apropriado para isso, o direito tem que se aproximar da arte para julgar o crime, já que foi um crime, não é? Mataram a arte, literatura, história, teatro, mataram todo mundo, houve até a morte de Deus?! Então eu me pergunto por que o século XX desenvolveu essa disciplina chamada tanatologia, esse amor à morte. Claro que foi um século em que se matou muito, nazismo, comunismo, tanta gente trucidada, nunca houve tanto sangue na história como no século XX, E por coincidência, teoricamente, nunca se matou tanto: teatro, romance, Deus, homem...

SC: O século da necessidade da ruptura. A morte como uma ruptura definitiva.

ARS: Pois é aí que entra uma coisa interessantíssima que é um paradoxo, nunca a arte viveu tanto da morte. Se a morte se tornou um pretexto para a vida, é sinal de que não houve tanta morte como alardeada, é possível que tenha havido um truque, um sofisma que precisa ser analisado. Primeiro que não houve morte da arte coisa nenhuma, a arte se metamorfoseou, a morte da arte virou quase um lema de profissionais, fazedores de caixão. Eu sou a favor de outra coisa, sou a favor da vida, de fazer arte sem esse louvor à morte, acho que temos que sair deste cemitério. De alguma maneira a ideologia chamada pós-moderna continua no cemitério, já matou teatro, romance, literatura e todo mundo fica dizendo que um pós..., pós..., isso é um papo acadêmico que está esgotado. O século XXI tem que partir para outra coisa, uma epistemologia, outra maneira de ver as coisas e essa maneira é a vida, a vida é renascimento, a morte é somente um dado eventual da vida, o que conta pra nós é vida.

SC: E seus poemas, crônicas e livros reflexivos sobre a arte contemporânea, acho que caminham bem no sentido de incorporar ao estado prosaico da vida (ao que os sociólogos têm chamado de primeiro estado, da prática, do dia a dia e que serve a uma comunicação imediata), parece que o século XX se habituou a isso. Talvez no século XXI estejamos resgatando o tal do estado segundo, o poético. O que você acha?

ARS: Sei lá, esse século que tá aí (risos)...

SC: Talvez o imaginário, o simbólico...

ARS: Estava pensando nisso. Século XX. Você ouvinte da universidade, você ouvindo aí na sua casa pensa que o século XX começou nos 1900, era uma coisa determinada, *belle époque* e não sei o que, aí as coisas que aconteceram: fascismo, nazismo, comunismo, bomba atômica, aquela coisa toda... e aí acabou o século XX. O século XXI está começando, começou no dia que derrubaram o World Trade Center em Nova York, agora essa revolução nos países árabes, como este século terminará é inimaginável. Ontem, por coincidência, eu li no jornal, espero que ninguém corte os pulsos nem pule da janela, mas o jornal dizia que até 2050 a vida estará insuportável. Superpopulação e falta de alimentos, um negócio espantoso. Já é espantoso agora imagina cinquenta anos além.

SC: Não seriam apocalípticos?

ARS: Imaginar o que será esse século XXI (... risos). Eu não estarei aqui, não poderei assistir isso, estou tentando testemunhar as coisas que vi, ao mesmo tempo em que pode ser maravilhoso é também abracadabra.

SC: Affonso qual a função do poeta e da poesia diante desse estado de coisas então?

ARS: A poesia é o desespero e a esperança. Essas duas coisas congeminadas e que são as duas coisas mais típicas do ser humano. Você não pode deixar de se desesperar, o desespero surge dos momentos patéticos da vida, mas por outro lado a esperança é um germe, uma bactéria que temos e que não tem jeito. Nas situações mais patéticas de guerra, o ser humano está ali com uma réstia de esperança e a arte fala disso ao mesmo tempo em que fala do desespero.

SC: E sobre suas próximas produções? Estamos querendo saber o que vem por aí.

ARS: Pois é, tem umas coisas acontecendo. Deve sair em março um livro chamado *Ler o mundo*, ensaios e crônicas sobre a leitura. Como devemos aprender a ler o mundo. Também entreguei um novo livro de poesias à Rocco, chamado *Exercício de finitude*, no qual dialogo muito com a morte da maneira que eu creio que seja a mais vital, cara a cara e não mórbida. Deve sair uma antologia de poesias para jovens pela global, muitas viagens, conferências e expectativas de que o mundo melhore depois dessas crises no mediterrâneo.

SC: Acho que a crise é necessária. No Tao Te King existe a epígrafe, nos ideogramas, crise tem dois sentidos: perigo e oportunidade. Que a gente se agarre ao alerta do perigo, mas que sirva para encaminhar a uma nova forma de encarar o mundo para que ele fique um pouco melhor, mais poético.

ARS: Pelo menos o Brasil está se saindo bem nessa coisa toda. Nessa geração é interessante que o Brasil esteja em uma fase na contramão de certas coisas que estão acontecendo por aí. Para esta geração mais jovem é uma esperança, vejo acontecendo com eles hoje o que aconteceu comigo nos anos sessenta, você saía da universidade já empregado, com um campo de trabalho e uma perspectiva. Acho que o Brasil tem um recado a dar nesse século XXI.

SC: Estamos aqui nós na universidade fazendo um pouco...

ARS: O possível...

SC: O possível e cumprindo um pouco essa função de alerta, mas desse alerta esperançoso de que você fala através da literatura. Infelizmente vamos ter que encerrar, mas eu gostaria de ler um poema de Affonso Romano que, de uma certa forma, me persegue há alguns anos, porque minha tese de doutorado, anos atrás, concluiu-se com esse poema e para mim é a maior síntese do homem

Affonso, da pessoa generosa, do educador e do grande poeta que permanece, não pelas minhas palavras, mas daqueles que o escolheram como grande poeta homenageado de uma bienal internacional, recentemente! Nosso poeta contemporâneo aqui, eu lerei analfabético que diz o seguinte:

Analfabético:

Nunca direi a palavra completa
Pois entre alfa e ômega sou beta;
Nunca direi a verdade absoluta,
Pois o que exponho não é sequer vitória
Mas uma parte da luta.

Affonso Romano

Anexo 16 - Affonso Romano de Sant'Anna é entrevistado por Maxçuny Alves Neves da Silva em sua residência no Rio de Janeiro em 11/06/2015.

Entrevistador: **MANS**

Entrevistado: **ARS**



Fotografia tirada por Elisabete Barros no dia da entrevista.

MANS: Boa tarde! Em primeiro lugar, obrigada por me receber em sua casa. Quero iniciar esta conversa, fazendo um questionamento que eu acho que já foi mais do que respondido, mas... o que é fazer poesia para você hoje, no Brasil?

ARS: É... duas coisas né? A primeira é o que é fazer poesia em geral. Estou com um livro mais ou menos inédito para publicar e talvez eu dê o título *Notícias do espanto*. Porque a poesia é esta coisa da maravilha, da indagação, coisas que você não entende e tenta falar com uma linguagem especial. E tem a poesia brasileira especificamente, como se compõe o ambiente literário brasileiro que merece uma análise mais politizada. Porque tem a luta pelo poder, os diversos órgãos que existem como a universidade, a academia brasileira de letras, os jornais, as revistas, como é que esses grupos todos se relacionam.

MANS: Então pensar em fazer poesia no Brasil seria mais difícil do que tentar pensar em fazer poesia apenas, é o que você diria?

ARS: Ah (... pensando) fazer poesia é uma coisa muito esquisita sabia? (risos) Primeiro porque poesia é uma coisa antiquíssima, é uma manifestação simbólica que não tem data. Em segundo por ser muito atual. Outro dia, por exemplo, alguém me disse que uma pessoa lá no Espírito Santo com setenta anos de idade e que nunca tinha feito poesia na vida, de repente sentiu a necessidade de fazer poesia. Por que essa pessoa descobriu que tinha uma linguagem especial através da qual ela poderia se expressar? Também li uma coisa curiosa, os médicos descobriram que quando você fica com Alzheimer você vai se esquecendo de tudo, mas não dos poemas que você aprendeu na infância e adolescência, ou seja, tem uma coisa rítmica que fica na sua cabeça, então quando você quer falar uma coisa, mas não consegue de outra maneira, você desce um pouco mais (...) e se expressa desse modo. Tive várias experiências nesse sentido, político e social. Quando fiz o poema "Implosão da mentira" eu poderia ter feito uma crônica de jornal, poderia ter escrito um artigo, mas estava de tal modo mobilizado, indignado e com tal ódio da mentira que os militares pregavam naquele tempo sobre o IPM do rio center que eu sentia que devia ir mais fundo, tinha que ser outro tipo de linguagem, que fosse lúdica, mas que me fizesse dizer coisas que não conseguiria de outra maneira. Então é isso, quando você quer dizer algo muito especial você usa a poesia.

MANS: É interessante que eu estava lendo esse poema recentemente e me dei conta do quanto ele é atual (risos).

ARS: Olha isso hein?! (risos) Por coincidência, talvez te interesse como informação, pretendo publicar, não sei quando, uma espécie de quase diário. Como você sabe, eu publico no jornal *Rascunho de Curitiba* um quase diário. São coisas que anotei na minha vida literária e pessoal e de vez em quando tiro pedaços disso e publico no *Rascunho* e agora resolvi publicar, pelo menos a parte mais publicável, parte literária, o contato que tive com vários artistas. E hoje justamente eu li algo sobre esse poema, *Implosão da mentira*, como que ele, criado trinta anos atrás, ou mais do que isso, e infelizmente o poema continua atual.

MANS: Heidegger declara que todo grande pensador se debruça sobre um problema durante toda sua vida. Você diria que há um problema sobre o qual você tem se debruçado ao longo de sua vida?

ARS: Eu diria que minha percepção foi mudando de acordo com minha trajetória no tempo, como acontece com qualquer fenômeno físico. A posição do expectador, conforme o espaço que ele ocupa, faz com que ele tenha uma diferente visão do fenômeno, então eu tenho uma poesia. Minha primeira poesia era jovem, interessada no corpo, no amor, na memória, no mito, depois passei por outra experiência que é o trauma de conviver com vanguardas, o vanguardista acha que sabe tudo, que sabe para onde vai a história, o que é uma falácia. Fui mudando de perspectiva e uma das coisas que percebi quando estou escrevendo é que eu me importo com a ciência, tenho vários poemas que são a visão do poeta diante de fatos inexplicáveis. Tenho poemas, você deve se lembrar, em que escolho pedaços de livros de ciência e coloca aquilo em forma de poesia. Uma vez dei uma entrevista para a fundação *Oswaldo Cruz* sobre ciência e poesia, como que a dizer que você tem várias linguagens de acesso ao mistério. A ciência chega de uma maneira lógica para explicar o que aconteceu e a ciência tem a pretensão de achar que toda vez (...). O artista,

pintor e poeta produz metáforas, ele não sabe onde está a resposta, se é que existe resposta, mas ele produz metáforas tentando mostrar o espanto dele e as metáforas têm vida. Pegue um poema de Shakespeare e você vai ver que ele está falando de coisas universais, daquela época e de hoje, você pega um poema de Sófocles ou Clarice Lispector e o artista tenta colocar em metáforas coisas inexplicáveis, às vezes o artista não sabe nem do que está falando, como se diz em linguagem espírita o artista é cavalo, transmite algo que está sendo falado através dele. (risos).

MANS: Você considera que estes mistérios que o poeta tenta traduzir em metáforas, entre eles um que perpassa sua obra é a morte?

ARS: Sem dúvida a morte é um desses mistérios, aliás, não é um mistério. A morte é... Outro dia eu vi uma frase que... intrigante... A morte é algo sexualmente permissivo. Antes quando os seres eram unicelulares não morriam, se dividiam e não morriam. A morte foi descoberta no dia que o sexo foi introduzido. A ideia de sexo e morte são muito semelhantes, depois que aparece o sexo é contagem regressiva, as células vão envelhecendo, então a morte para mim é uma coisa que tem seu lado social. Infelizmente no Brasil não tem nenhuma legislação quanto a isso. Aqui em Ipanema mesmo, vejo os velhos andando aí na rua com cuidadores e às vezes pegam pessoas que não têm preparo nenhum e ficam aí ajudando ao velhinho andar (...). Por isto tenho falado tanto de morte digna, tem que enfrentar a morte cara a cara, como existe na Holanda, por exemplo, em alguns estados americanos e parte da França... sobretudo porque as pessoas vivem muito, antigamente se morria com trinta, quarenta anos, tem pessoas aí que ficam dez anos no hospital, internada, internando a própria vida, entubados, não existem mais. Tenho conhecidos que já perderam a memória e a família insiste em mantê-lo aí, mas já morreram! Eu diria que a morte me interessa muito, tenho feito várias conferências sobre isto, logo vou à Bahia participar de um debate com um médico. Tem temas que me fascinam muito, como o tempo. Não teria escolhido a questão do tempo em Drummond para fazer minha tese se o tempo não tivesse sido para mim uma

matéria de vida. Eu morava nos Estados Unidos nessa ocasião, ainda solteiro, perto dos trinta anos e comecei a notar umas modificações na minha percepção da realidade, percebi que tinha estudado muita coisa sobre o tempo na minha vida. Física, literatura... Tem vários assuntos que me perturbam e enriquecem. A relação com o tempo, com a ciência e de como a poesia de repente está nos objetos, quer dizer, um texto que você lê no jornal e usa como poema, é um aprendizado que passa por vários tópicos.

MANS: Você considera que ter vivido no século XX fez com que você tivesse esse interesse especial pela morte e pelo tempo?

ARS: A morte existe a bilhões de anos, mas agora criou-se uma situação complicada. Primeiro que temos uma superpopulação no mundo e já previno que vai faltar alimento e outros problemas sociais. Existe um negócio que chamam de esgoto comportamental, se você coloca ratos em um lugar muito pequeno e a comida não dá para todos, os ratos começam a ficar nervosos e começam a atacar uns aos outros e vão devorando-se. Até sexualmente começam a ter comportamentos estranhos, macho com macho e fêmea com fêmea, perturbam a ordem social. Nós estamos vivendo um negócio semelhante, então pelo fato de haver uma superpopulação estão tentando reinventar (...), não sei como será daqui a trinta anos. O fato é que quando eu tinha dez, vinte anos era diferente, o que talvez não devesse me alarmar muito, porque talvez seja o que se chama de mutação constante, a vida está sempre mudando, nossos avós não reclamavam disso? Os bisavós e tataravós também reclamavam, vai ver isto é parte da árvore da vida crescendo em uma direção que ninguém pode controlar.

MANS: E com relação à religiosidade. Você teve muito contato com o protestantismo na sua infância e adolescência, você considera que esse contato com a religião influenciou o seu fazer poético?

ARS: Com certeza! A religião foi muito importante na minha vida. Primeiro em virtude de entrar para o partido comunista (risos), o partido comunista é uma

religião. Não é um partido qualquer, é um partido no qual eles acreditam piamente que são os donos da história e sabem para onde ela vai, sabem o que a humanidade quer, o que o outro quer, isso aí é uma religião. (...) Ao contrário de colegas meus que saíram do partido. Em segundo que (a religião) me deu uma coisa muito boa porque a bíblia do ponto de vista literário é muito boa, tem poesia, surrealismo, prosa, crônica, tem tudo. Então como protestante, minha família fazia com que eu lesse a bíblia, muito! Até hoje, minhas filhas e minha mulher vêm com qualquer coisa que elas precisam de bíblia eu sempre sabia pelo menos (risos), então tem esse lado literário e o lado prático. É isso. Está presente em tudo que escrevi. Volta e meia o ritmo do meu verso tem um negócio meio bíblico... nem pretendo evitar, nem explicar, porque era a linguagem que ouvia na igreja o tempo todo e isso fica impresso.

MANS: Estudando sua obra eu percebi que a morte sempre promoveu sua produção. No livro *Canto e palavra* de 1965 tem uma série de poemas do corpo e tem a *Morte do corpo* e naquele poema encontrei várias ideologias a respeito da morte e que farão parte constante de sua produção poética, então escolhi três ideias a respeito da morte e se possível eu gostaria que você comentasse cada uma delas. Eu utilizei partes de versos e tentei sintetizar. “A morte está dentro de nós”.

ARS: Eu não sei já tinha lido na ocasião o que a ciência diz: nós começamos a morrer exatamente quando nascemos, algumas células morrem no ato de nascer. Nossa vida constitui uma sucessão de mortes permanentes, mortes e criações de outras células, então a morte é sucessiva. Porque você aprende a viver e aprende a morrer. O que nossa sociedade faz de uma maneira estranha é separar a morte da vida, não se pode separar, quando eu fiz essa tese sobre Drummond, mais do que Drummond me interessava entender esse mistério e na medida em que percebi a questão do tempo e do valor da memória... Memória é ficção, o tempo tão desorganizado, eu fui percebendo e a minha poesia, de alguma maneira, fala desta questão do tempo, às vezes até do ponto de vista prático, a história, por exemplo, está presente na minha poesia o tempo inteiro,

porque somos seres históricos. Enquanto há poetas que não ligam para o que está acontecendo, eu ligo o tempo todo, (...) eu leio jornais com muita atenção. Tem uma coisa que talvez te interesse neste aspecto, há uma diferença entre a minha postura e de alguns poetas brasileiros. No Drummond a morte surge muito depois, nos primeiros livros dele não existe morte e você apontou que no meu primeiro livro existe morte, ela já está lá presente. No João Cabral a morte existe, mas é social ele não pensa sobre isto. No Bandeira existe, mas é uma morte ligada à doença, uma experiência física. O tipo de morte que eu vivencio é bastante diferente das mortes que eu citei.

MANS: A outra ideia, são várias, mas selecionei somente três, é que “a morte aniquila nós em nós mesmos”.

ARS: É (risos)! Me ocorre que somos seres programados geneticamente, somos máquinas, não adianta achar isto ou aquilo, somos máquinas. Quando envelhecemos vamos enferrujando, perdendo elasticidade. Sua sinapse e memória, elementos químicos dentro de você vão entrando em decomposição, é uma morte crescente, você vai aprendendo a morrer. Coisa que os animais sabem perfeitamente e nós fingimos que não morremos. Precisamos ouvir as mensagens que o corpo manda e dialogar com ele, somos programados para isto.

MANS: A última que destaquei é a morte do outro. “O outro quando morre aniquila um pouco de mim”.

ARS: Ainda agora eu estava relendo esse quase diário que publicarei brevemente, comecei a fazer este quase diário mais ou menos de 1980 para cá, quando morreu o Vinícius de Moraes, eu não sei porque comecei naquele dia, ao contrário da Marina que já faz isso desde criança. Então narrei aquilo que aconteceu na morte de Vinícius, as pessoas que foram e etc. Comecei a fazer aquilo sem saber no que iria dar, mas relendo essas coisas hoje, quase quarenta anos de anotação, me dei conta de quanta gente já foi embora, volta e meia um

amigo seu... Alguns que foram comigo ao cemitério se despedir de fulano e beltrano quando morreram (...). Ou seja, na medida em que vivemos vamos aprendendo e uma das lições que aprendi quando fiz a tese sobre Drummond é que (...) poderiam ser meus, porque eu estava aprendendo, você aprende a morrer através da experiência dos outros. Quando os amigos fazem a gentileza de morrer você fica vendo como é: cemitério e tal, então existe um aprendizado da morte, aquilo que você deixa... Tenho até um poema falando sobre isso, os objetos do morto que ficam órfãos de você, seus óculos, terno e vestido... Os objetos fazem parte de sua vivência, objetos, amigos, as casas em que você morou, as pessoas que você amou, os corpos que você conheceu e amou, a morte sucessiva do amor... Isto tudo faz parte da humanidade, como tentei aprender de mim através de outros.

MANS: Obrigada, era isso que tinha para perguntar e... eu acredito que todos nós aprendemos muito hoje!

ARS: Espero que tenha sido um lindo dia! (risos)

Observação: há trechos que não foram degravados por problemas no áudio, trechos transcritos como (...).

Anexo 17 – Autógrafo recebido no livro *Vestígios* no dia 11/06/2015

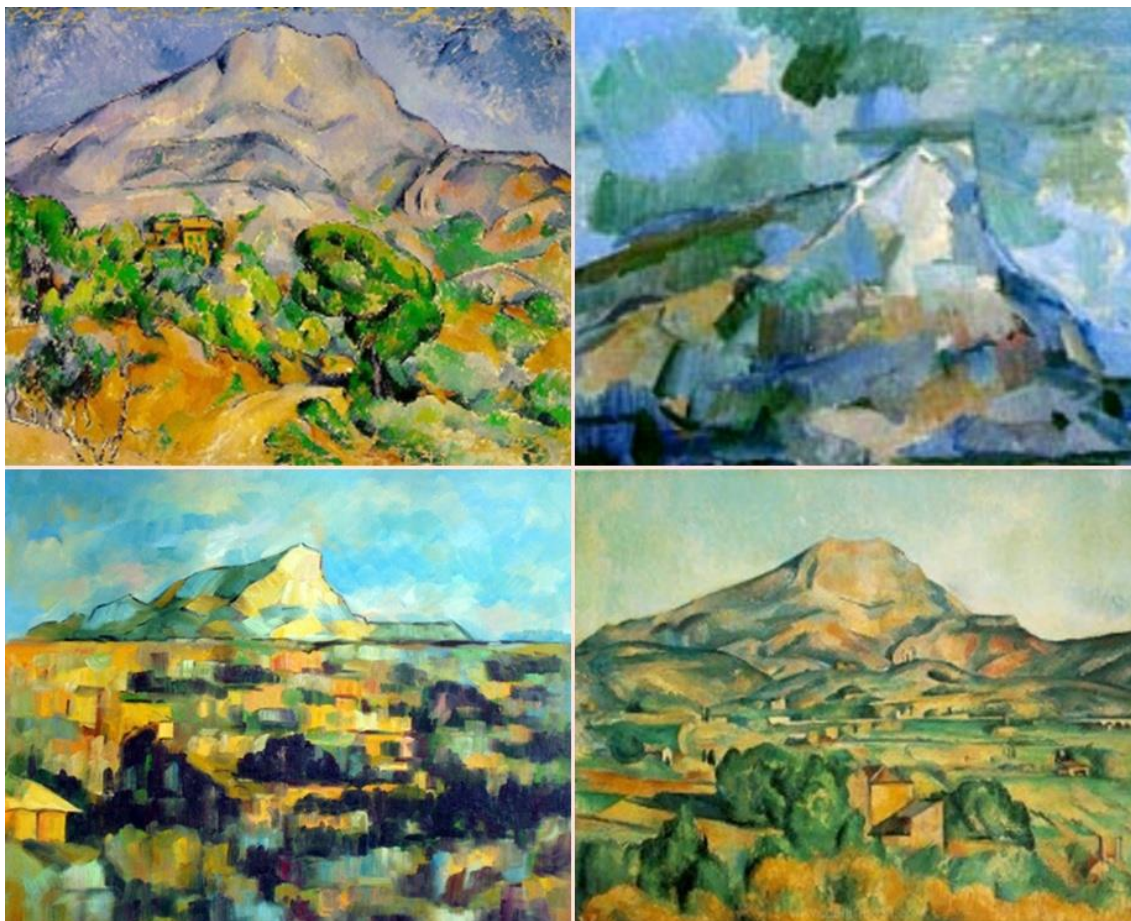
VESTÍGIOS

San Maxing
 alguns vestígios de pe
 rone, pint, no cimento

11.06.2015

Anexo 18 – Telas de Cézanne – O monte Sainte-Victoire de Provence foi retratado pelo pintor mais de sessenta vezes, transformando-se em uma obsessão na carreira do artista. Imagem disponível em <https://www.google.com.br/search?q=a+montanha+de+c%C3%A9zanne&sa=X>

&rlz=1C1AVNC_enBR627BR627&biw=1024&bih=475&tbn=isch&tbo=u&source=univ&ved=0ahUKEwixkeSjsLPKAhWCIJAKHRKcDs4Q7AkINA#imgcr=T_hpWZJNT1L6vM%3A, consulta em 18/01/2016.



Anexo 18 – Tabela dos poemas de Affonso Romano de Sant'Anna que se encontram transcritos e analisados ao longo da tese:

	Página da tese	Título	Data, página da publicação
1	45	ARS	1992, p.150
2	51/53	Canto e palavra	2007, v.1, p.11
3	55	O Duplo	2007, v.2, p.34
4	61/62	A morte do corpo	2007, v.1, p.27
5	67	Epitáfio para o Séc. XX	1992, p. 61
6	75	Assombros	1992, p.13
7	77	O morto	1992, p.192

8	77	Reflexivo	1992, p.57
9	79	Progressão	1992, p.194
10	81	Testamento	1999, p.13
11	83	Arte mortal	1999, p.114
12	88	Vestígios	2005, p.14
13	89	Testamento	2005, p.113
14	90	Se vocês não se incomodam	2005, p.24
15	92	Como se desce uma montanha	2011, p.25
16	94	As nuvens	2011, p.23
17	95	Dona Morte	2011, p.109
18	99	Vou ficar de vez na porta deste cemitério	1999, p.24
19	101	Morrer de amor	1992, p.185
20	102	Aviso prévio	1992, p.196
21	103	Edificando a morte	1999, p.29
22	104	Sedução mortal	1999, p.125
23	104	Morrer, amar	1992, p.146
24	105	Sair de cena	1992, p.193
25	106	Objetos do morto	1992, p.191
26	107	Não estarei aqui em tardes como essas	1999, p.124
27	109	Verão – 2	2005, p.183
28	110	Alívio	2011, p.38
29	111	Estão se adiantando	1992, p.182
30	112	Amador	1992, p.199
31	112	No aeroporto ensaio	2005, p.107
32	113	O morto cresce	1999, p.42
33	115	Biografia alheia	1999, p.129
34	116	Sainte Victoire	1992, p.45
35	117	Viva fera	1999, p.52
36	118	Parem de jogar cadáveres na minha porta	2011, p.14